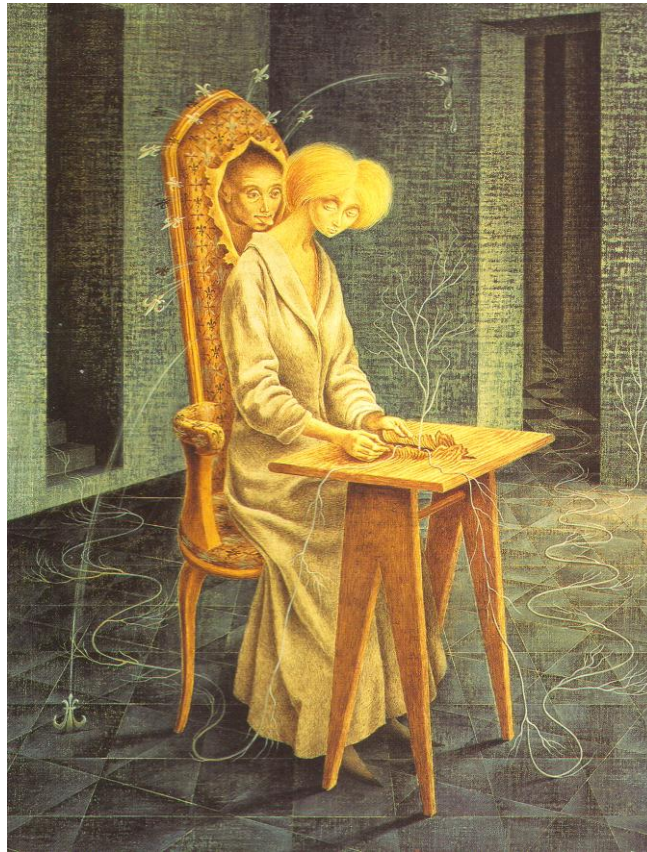


ÍNDICE

Introducción con agradecimientos.....	3
1° Capítulo: Melancolía en la Sociedad Moderna	9
a) Las sociedades complejas y la tragedia de la cultura	10
La melancolía posmoderna de la modernidad	19
b) Desencanto y desesperanza: de la pérdida a la sublimación	28
2° Capítulo: Modernismo respuesta social y sublimación melancólica	45
a) El vértigo de la irrealización: el espejismo	46
El poder del Arte: la función del espejo	61
b) La respuesta crítica de las vanguardias	66
El descrédito de las vanguardias: el lenguaje	69
Segundo descrédito: belleza y utilidad	75
Tercer descrédito: propuestas parcializadas	78
Vanguardia Melancólica	83
c) Surrealismo: Vanguardia radical	90
3° Capítulo: El caso de Remedios Varo, el espejo interior	98
a) El entorno y lo interno: contexto y biografía	100
El espejismo mexicano	120
b) Una lectura melancólica de su obra	131
A guisa de conclusión provisional: la melancolía ausente	146
Lo trágico y lo melancólico	153
Colofón	160
Bibliografía	162
Anexo: Imágenes	166

Presencia Melancólica
Sociología de una Emoción Esencial en la Sociedad y el
Arte Modernos. El caso de Remedios Varo



Presencia Inquietante (1959)
Remedios Varo

Asesor: J. Othón Quiroz Trejo
Dora Ma. de los Ángeles Bengoa García
Maestría en Sociología
UAM-Azc.
México, 2008

Introducción con agradecimientos

Durante las últimas semanas de la consumación del protocolo de investigación de este proyecto se fue resolviendo el aparente vacío de estudios referentes a la temática que quería plantear: el estudio sociológico de la Melancolía. Como reflexión realicé una *bitácora* a fin de registrar los momentos clave del desarrollo de esas significativas semanas y que aprovecho ahora para mencionar a personas significativas que estuvieron presentes en varios de los momentos más álgidos de este *tormentoso viaje*.

La información que me fue proporcionada en el transcurso de este tiempo permitió que la evolución de este periodo preparatorio de la investigación fluyera a ritmo continuo y posteriormente vertiginoso. Este flujo se alimentó de cuatro fuentes básicas: Equipo-UAM, Roger Bartra (IIS-UNAM), Eduardo Bericat Alastuey (Catedrático en Sociología de la Universidad de Sevilla e Investigador del Centro de Estudios Andaluces) y Oscar Pereira Zazo (Associate Professor of Hispanic Studies & Graduate Advisor, University of Nebraska-Lincoln), de las cuales, la primera consta de varias “corrientes afluentes” provenientes de las visiones de diversas disciplinas, además de la Sociología (Literatura, Poesía, Historia, Filosofía y Estadística) que han mostrado su interés y gustosa participación en el delineamiento del problema a tratar, así como el trazado de la trayectoria de abordaje. En especial hubo dos momentos clave que precipitaron pequeñas

“cascadas intelectuales” que permitieron acelerar la confluencia de todos estos materiales, en un primer oasis del cual poder abreviar.

El primero es el valioso material obtenido del Profesor Eduardo Bericat, sobre la Sociología de las Emociones, fue de suma importancia junto con los modelos desarrollados por estos teóricos estadounidenses muy útiles para el abordaje de un ámbito tan complejo que parecería no pertenecer a la línea de observación de la Sociología. Pese a la complejidad de la situación consiguen construir un puente y estrategia de acercamiento desde una perspectiva relacional y por lo tanto sociológica respecto al fenómeno de las emociones, específicamente el análisis realizado por Theodore D. Kemper sobre la Depresión, que “no ha de entenderse en el sentido patológico, sino como un tipo-ideal de sentimiento que tiende a surgir allí donde aparecen carencias de estatus”¹. Además de tener la oportunidad de contactar al autor y comentar con él la propuesta de investigación y de quien obtuve una entusiasta y amable respuesta:

“En mi opinión, la idea matriz que Vd. contempla para realizar su estudio me parece sumamente original, interesante y relevante. Soy consciente de que en los países de habla hispana, incluido España, la sociología de la emoción está poco desarrollada. Sin embargo, la sociología de las emociones viene desarrollándose en los Estados Unidos desde hace cuarenta años, y cada vez con mayor ímpetu.

En cualquier caso, considero que el vínculo de las emociones con el arte es esencial, pues las manifestaciones artísticas están funcionalmente especializadas en la expresión de los "componentes emotivos" de la cultura, del mismo modo que la religión construye y expresa los "componentes valorativos", o la ciencia los "componentes cognitivos". El concepto de "clima emocional" de una época podría servirle como vínculo entre el análisis desde la perspectiva de la historia del arte y el análisis de la sociología de la cultura de esa época desde la perspectiva emocional.

En suma, le animo a que pueda desarrollar el estudio que se propone, un estudio que necesariamente tendrá el carácter de una "investigación exploratoria" porque el trabajo precedente es escaso en este terreno. Ello no obsta, sin embargo, para que Vd. pueda encontrar adecuadas perspectivas socio-emocionales que pueda aplicar a su estudio. Pero éste, y no otro, es el verdadero sentido de la aventura científica. Por lo demás, siempre que a Vd. y a sus asesores les parezca oportuno, le ofrezco mi humilde ayuda o guía para abordar el proyecto.”

¹ Eduardo Bericat A. “La sociología de la emoción y la emoción en la sociología”, revista de Sociología, Universidad de Málaga, N° 62, 2000.

El segundo momento se desencadenó al consultar el material del Profesor Oscar Pereira Zazo, el cual sirvió de mucho para recuperar nuestra perspectiva y plantear la conexión clara con los planteamientos del Profesor Roger Bartra desde su óptica socio-antropológica. El profesor Pereira, quien muy cortésmente me respondió también, aportó un par de acotaciones muy interesantes que también serán de mucha ayuda para la revisión más completa del problema a tratar:

“Me alegro mucho que le fuera útil la distinción entre nostalgia y melancolía que desarrollé en el artículo al que se refiere. Estoy convencido (por la manera en que escribe) que su trabajo sobre Remedios Varo será excelente, me voy a tomar la licencia de ofrecerle un par de comentarios:

La trayectoria del artista es fundamental, incluyendo en el análisis tanto el punto de partida *origen social* como el de llegada, es decir, cómo se incorpora el artista en el campo artístico y de qué manera: no crea igual un artista que encuentra acomodo sin fricciones en el mundo del arte que aquél que no halla su sitio en ese o cualquier otro mundo, suelen ser más interesantes estos últimos, pues el desajuste facilita una actitud distanciada que siempre permitirá un mayor grado de conciencia y, por supuesto, mayor afinidad por lo melancólico.

Por otro lado, hay que distinguir la representación política de la representación cultural. Cuando la esfera artística esta claramente diferenciada de la esfera política (situación relativamente normal a partir del siglo XIX), la confusión entre ambas puede tergiversar el análisis. En fin este es un tema que da para mucho y creo que es clave para analizar el empobrecimiento paulatino de la discusión política en las democracias actuales, puedo enviarle bibliografía sobre ambos si lo estima conveniente.”

Aprovechando la mención del Prof. Bartra considero pertinente comentar que sus acotaciones siempre han servido para aclarar y para saber, de un intelectual de su talla y con su trayectoria (teniendo la experiencia de 10 años de investigación sobre el tema), las posibles aportaciones dentro de una temática que han sido tratadas de forma muy vasta por diversas disciplinas. Además de eso, fue muy valioso el ambiente de plena libertad para dialogar y decidir sobre el caso en el cual centrarnos para contrastar la relación entre Sociedad-Melancolía-Arte.

Y, por supuesto, por último (y no por eso menos importante) menciono la colaboración de un excelente equipo-tripulación de asesores y lectores (formales e informales) que con su amable atención y consejo hicieron llegar a mí “oasis” una cantidad respetable de flujos de información. Me refiero a la invaluable guía del Prof. Othón Quiroz y sus textos que siempre me hacían “reconciliarme” con la perspectiva de encuadre, a la excelente orientación de la Profra. Magdalena Trujano sobre el manejo adecuado y la codificación del tema dentro del encuadre sociológico (y su contacto con el ámbito psiquiátrico y psicológico desde la mirada de lo social), la agudeza poética y conocimiento de causa sobre el tema del Prof. y poeta Francis Mestries, la permanente mirada crítica y biblio-terapéutica de la finísima intuición del Prof. Luis Ángel Gómez, el imbatible entusiasmo del Prof. José Hernández Prado y sus sutiles y elegantes consejos, los valiosísimos datos aportados por la Profra. Lilia Pérez Franco su fabulosa asistente Lolita Moreno, respecto a la “emocionalidad” sociológica, la minuciosa dirección metodológica de la Profra. Invitada Gabriela Ponce Sernicharo y los datos estadísticos precisos para el encuadre del periodo histórico desde la perspectiva sociológica utilizada, y hablando de Historia, el apoyo incondicional no sólo de profundo conocimiento en el área respecto a las condiciones socio-históricas a considerar en este estudio, sino también de la condición humana del ámbito académico en que se desarrolló, del Prof. Arturo Grunstein, y los ambles, atinados y siempre interesantes consejos del Prof. Saúl Jerónimo.

Este agradecimiento quedaría injustamente inconcluso si no hiciera la mención de quienes siempre han estado y estarán en los viajes inesperados de la vida y la mente, que por supuesto también participaron en éste: me refiero a la familia, inigualable red de salvamento con una perfecta elasticidad emocional que siempre estuvo y tuvo la paciencia suficiente para soportar las peripecias de este viaje, gracias a mi madre, mi hermana y mi cuñado y, por supuesto, Armando con sus interminables cuestionamientos y críticas de *buena lid* que me ayudaron a desarrollar mi propia red de seguridad interna. Además de a ellos y a todos los que apoyaron de una u otra forma también quiero hacer recordando la memoria de un personaje significativo que me enseñó a hacer esto-agradecer a los que no sólo no apoyaron sino que entorpecieron y obstaculizaron el

proceso de este trabajo, pues gracias a ellos tenemos la oportunidad de aprender vivencialmente el valor del esfuerzo para realizar un trabajo duro.

El siguiente texto describe un viaje exótico. De qué manera abordar algo que parece tan lejano a la ciencia: las emociones. El siguiente estudio es un acercamiento al un territorio escarpado, complejo y difuso que difícilmente andaría cualquier ciencia, con el fin de investigar y volver una herramienta, el conocimiento de un rubro que no se caracteriza por facilitar su disección, clasificación y etiquetamiento. Gracias a la flexibilidad que la Sociología de Arte se permite, en un ámbito de sana multidisciplinariedad, tenemos la oportunidad de emprender este trayecto. No sólo nos acercamos al ámbito difícil de la emocionalidad, sino además a una gama emocional de complejo abordaje, me refiero a la Melancolía. Es un tema que ha sido tratado exhaustivamente durante siglos, lo cual nos ha llevado a sumergirnos en profundos y vastos océanos ignotos, pero con la buena estrella de tener al alcance la muy experimentada *brújula* del un viejo lobo marino en el tema. La excelente disposición de una tripulación entrenada en las *artes* de la investigación, en especial en la indagación de aguas profundas sin experimentar el temor sistemático a lo desconocido, ha infundido el valor necesario para que me atreva a realizar el *relato* de las pesquisas de dicha exploración. Lanzando las cuerdas para lograr los amarres adecuados en esta red que intenta asir por un instante a un *leviatán* fantástico que, al permitirnos observar por un momento su constitución, sus movimientos y su intensa mirada, nos da la oportunidad de entender, o vislumbrar por lo menos, las posibilidades de aplicación de planteamientos socio-antropológicos de reciente construcción, para navegar sobre las caprichosas corrientes de los estudios sobre los imaginarios sociales. La bitácora del viaje nos lleva a un primer puerto de arranque: la relación entre la Melancolía y las formas de interacción en las Sociedades Modernas, o complejas, y los síntomas del desencanto y la desesperanza asociados con el estado melancólico. Posteriormente, nos adentramos en la aguas turbulentas que nos llevan al remolino de la angustia y la frustración como motores de promoción del estado melancólico moderno, el cual, desgraciadamente no siempre nos permite llegar al oasis de la sublimación, pero cuando logra ponerse en el *trance* reflexivo adecuado nos da la posibilidad de apreciar en la lejanía la breve luz y, sobre

todo, el periodo de oscuridad que nos confirma que lo que observamos es el faro que nos llevará a la tierra firme de las referencias: el estudio sociológico del arte, las vanguardias y sus crisis. Y, utilizando el arte como variable social observable, construir un puente interdisciplinario que nos lleve al paraje idílico de las asociaciones entre el entorno y tono melancólicos en que se encuentran imbuidos los dos puntos de referencia para comparar la forma en que actúa el mecanismo reflexivo de este *leviatán* melancólico: la obra de Remedios Varo y la identidad del mexicano en el contexto de los años 50. Y ya puestos en esta brecha, hacer una reflexión de auto análisis del estado emocional en que se encuentra la Sociología misma.

Febrero, 2008.

1° Capítulo: Melancolía en la Sociedad Moderna

“La melancolía es la ruptura de una sociedad: eso es lo que pasa cuando a uno lo abandona o se le muere alguien, se queda sin matrimonio o sin trabajo, le entra crisis de la edad a los quince, los cuarenta o los sesenta años, pierde a sus amigos o su patria, su país entra en bancarrota o dictadura, o cuando, sin que haya ninguna de estas circunstancias ni otra que se le pueda ocurrir, cae en depresión. En todos estos casos, la esferita donde uno se movía con toda seguridad, se truenan como burbuja de jabón; es como si al pez en el agua le reventaran la pecera.”

Pablo Hernández Christlieb

La percepción del tema de la Melancolía como un fenómeno susceptible de estudio sociológico me parece sobrevenir inevitablemente, y ya que su investigación se ve como algo que se encuentra en ciernes, ambas condiciones me resultan sumamente estimulantes para decidir acercarme a este objeto de estudio antiguo, o más bien en desuso, pero novedoso. Aunque no pareciera tener mayor relevancia de la que pudieran darle algunos románticos y poetas trasnochados. Sin embargo ha sido ampliamente etiquetado, observado y medido como objeto de investigación dentro de la patología médica, psiquiátrica, psicológica y hasta como un mito desde la antropología, en la

construcción de los imaginarios sociales que conforman identidades, y la confrontación entre los ideales y las aspiraciones que se vuelven referencias colectivas de acción y conducta ¿Por qué parece entonces que la sociología lo ha dejado de lado? Este no es todavía el momento adecuado para desarrollar esta pregunta.

a) Las sociedades complejas y la tragedia de la cultura

Parto de lo anterior para encontrarme con la definición de este *fenómeno melancólico* en la sociedad, es decir, desde un punto de vista sociológico. Para esto deseo aclarar antes, a qué me refiero con Melancolía: entendida ésta como un amplio abanico de matices emocionales que incluyen a la tristeza, el ensimismamiento, la contemplación, la nostalgia, la acidia (apatía) y los diferentes grados de depresión, llegando hasta el extremo de la ciclotimia y el síndrome bipolar (maníaco-depresión). El estudio de este colorido espectro de múltiples tonalidades construye asociaciones entre la psicopatología, la creatividad, el arte y la genética, pero también puede abordarse desde la antropología y la sociología. Para esto nos ayuda la noción que tiene del término Oscar Pereira Zazo² y que plantea desde una perspectiva dual, con un enfoque individual (emocional) pero también con un enfoque social (relacional), primero como:

“un estado del alma o de la mente o del cuerpo, o si se quiere una pasión o sentimiento. No se debe confundir, sin más, con la tristeza, pues presenta dimensiones añadidas, como la depresión, la angustia, el retraimiento, la contemplación interior o ensimismamiento, la quietud, etc...melancolía...como condición humana. En este sentido... podría ser descrita como el *irse de la esperanza* o, lo que vendría a ser lo mismo, otro nombre para la desesperanza. La nostalgia, por su parte, se suele usar como sinónimo de melancolía al hablar de la emoción que nace de la contemplación del tiempo pasado y, más en concreto, de la imposibilidad de recuperarlo. Lo

² Profesor Asociado de estudios sociales en la Universidad de Nebraska

que estoy sugiriendo, por tanto, es que consideremos a la nostalgia como una melancolía especializada, como una melancolía orientada hacia el pasado”³

Es decir, que Pereira presenta a la Melancolía como un amplio *espectro** emocional cuyos matices van, de mayor a menor intensidad, según el extremo en el que nos situemos. Utilizo esta imagen del *espectro* emocional porque quisiera recrear una metáfora respecto al fenómeno físico de la formación del espectro de colores, aunque el término también puede entenderse bajo la connotación de *fantasma* debido a las cargas emocionales que *viven* en la estructura psíquica humana y que solemos llevar auestas durante la vida. Pensando a la Melancolía en color morado que, compuesto por las combinaciones de distinto grado entre el rojo y el azul, dicho espectro puede ir de los tonos púrpura más intensos y *turbulentos*, al extremo opuesto de lavandas atenuados y *pasivos*. O sea, por un lado, el síndrome bipolar (o maniaco-depresivo) que es considerado una grave perturbación psíquica por las transformaciones violentas que sufre el sujeto que la padece y que tiene una faceta en clara conexión con la creación artística, analizada desde una perspectiva psiquiátrica; y por el otro extremo, los aspectos más sutiles, contemplación y ensimismamiento: una actitud contemplativa, el estar absorto en algo, aunque no necesariamente toda contemplación es melancólica ni toda melancolía es exclusivamente contemplativa pues ésta va más bien de la mano de otros de los matices mencionados, el ensimismamiento que, al igual que la contemplación, no es todo melancólico pero sí, toda melancolía conlleva, por lo menos una fase de ensimismamiento. Esperemos que la revisión del análisis freudiano sobre la diferencia entre la aflicción y la melancolía que se realizará más adelante ayude a la mejor comprensión de las relaciones entre los términos. Por lo pronto, esto nos lleva a un primer momento de decisión para escoger el matiz, o matices, sobre los cuales acotar esta observación. Bajo esta consideración sobre la pertinencia de este primer corte, tomaremos dentro de su colorido espectro a la Melancolía en sus tonalidades de tenue

³ Oscar Pereira Zazo, Visiones del desencanto: nostalgia y melancolía en el cine de Fernando Fernán-Gómez y José Luis Garci. en *Revista Espéculo*, N°28, Universidad Complutense, Madrid, 2004, p.2

* Espectro como fenómeno luminoso pero también como esa imagen asociada con *fantasmas*, apariciones relacionadas con asuntos pasados no resueltos.

lavanda. Me refiero, a las formas más leves mencionadas: actitud de contemplación y ensimismamiento, y llevar incluso a la nostalgia y la tristeza o depresión leve, la cual se explica con la conceptualización que hace Pierre Fedida sobre la *depresividad*, es decir, un momento de tonificante pausa indispensable en el proceso de ajuste de un organismo, en este caso psíquico. Pero este *momento de pausa de ensimismamiento en actitud de contemplación reflexiva*, que puede confundirse con la llamada acidia, al mismo tiempo puede servir como preámbulo para la creación artística, y puede entenderse dentro del proceso que más adelante veremos planteado por Freud sobre el mecanismo de sublimación de esta emoción, que ha sido tan descalificada y desacreditada por diferentes perspectivas del ámbito científico en el siglo XX que la han reducido llanamente a depresión.

Ahora, para hablar de Melancolía es necesario hablar de la relación peculiar que guarda esta situación emocional con ciertas condiciones de la sociedad, la cultura, el arte y la cotidianidad, pues todas estas esferas se encuentran intersectadas por el ámbito de las emociones, un rubro importantísimo, tanto para el arte como para la vida humana cotidiana; las cuales tienen un efecto profundo en los procesos de construcción de los imaginarios sociales. Por otro lado, al construirse en colectivo, las emociones no sólo cobran vida en el contexto de la interrelacionalidad de los individuos que conforman los círculos sociales de los que Georg Simmel habla en sus planteamientos sociológicos sobre la cultura y la gran tragedia que él anuncia, sino que van ligados a estas cuestiones los imaginarios, individuales y sociales, que se construyen en colectivo y que son inseparables. Con esto, nos acercamos de nuevo al texto de Pereira Zazo en el que plantea el enfoque social de la Melancolía, que recupera, a su vez, de Roger Bartra. Pereira describe a la Melancolía en un sentido social, como:

“algo más que el nombre de un sentimiento o pasión, es un medio de comunicación, un sistema de relaciones que está ahí, listo y preparado para gobernar la interacción de aquellos *seres que sufren o intentan comprender la soledad y el aislamiento, la incomprensión y la dislocación, la transición y la separación*. No se quiere decir con ello que las personas necesiten del código de la melancolía para poder sufrir. El sufrimiento es, por principio, independiente

de la red melancólica, esta se limita a canalizarlo en una dirección determinada, en concreto, hacia *formas socialmente aceptadas*.”⁴

Un medio de comunicación que ve a la Melancolía como ese *canon mítico* del que habla Roger Bartra, que resurge de manera constante a través de procesos de codificación y decodificación de símbolos culturales, y artísticos, lo cual explica extensa y profundamente en su obra *Cultura y Melancolía*. Este autor nos provee de una caracterización de la Melancolía que nos va explicando la manera en que los *tentáculos* de este imaginario que, institucionalizado como mito, van embonando y afianzándose en las condiciones derivadas del complejo de procesos sociales que la trayectoria de la modernidad deja a su paso:

“Detrás de la melancolía podemos reconocer un sistema altamente complejo de signos y símbolos capaz de articular muy diversos problemas. Su funcionamiento es asombrosamente parecido a un sistema termodinámico capaz de reducir su entropía a costa del medio ambiente. Se trata de un sistema...capaz de ordenar y reordenar su contorno para alimentar sus procesos de codificación simbólica”⁵

Así, Bartra toma a la Melancolía como “un sistema coherente capaz de dar sentido al sufrimiento y al desorden mental”, que provee de una explicación y justificación al cuestionamiento de las condiciones que llevan a esta emoción; además de esto, esa codificación también “proporcionó un medio de comunicar los sentimientos de soledad y una manera de expresar la incomunicación” dotando así a la sociedad de una forma eficiente de canalización de la emoción melancólica comúnmente calificada de negativa; a su vez la melancolía entendida como un código “fue capaz de albergar e impulsar las nuevas expresiones del individualismo moderno que acompañaban el aislamiento personal ante las condiciones aleatorias tantas veces impuestas por el desorden social”. Esto es, que la melancolía vista no sólo como un síntoma de las condiciones modernas que inducen a contradicciones inherentes al progreso de la modernidad, como el caso del individualismo, sino también como una forma codificada

⁴ Ibid. p.4

⁵ R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del siglo de oro*. Anagrama. Barcelona. 2001. pp.213-214

de representación de ese estado emocional vivenciado por un colectivo y expresado a través de la obra del artista.

Un ejemplo de dichas condiciones es analizado en el planteamiento sobre las formas de individualismo de las que habla Simmel, y la solución que da al problema que plantea como presente entre los dos tipos de individualismos, uno que hace énfasis en la libertad y otro que lo hace en la diferenciación -y la inherente contradicción al parecer indisoluble entre igualdad y libertad, entre comunidad y singularidad- su solución acarrea más complicaciones que resultados como veremos más adelante. A continuación, siguiendo con la caracterización de Bartra sobre la melancolía, concluye la idea diciendo:

“fue un modelo general que explicaba el sufrimiento mental; empero, paradójicamente, abrió paso a las formas personales e individuales de padecimiento...se sentían en forma individual e íntima, aunque eran transferencias de un sistema global de interpretación que daba sentido al sufrimiento y conectaba el mal tanto con el microcosmos como con el macrocosmos...La inserción de la melancolía en la cultura moderna es evidente...”⁶

Y, más aún, expone el resurgimiento de este canon mítico de la melancolía en la modernidad, conectándolo con dos vertientes de la ciencia moderna. Una se refiere a la teoría humoral que desarrolla “explicaciones que hacen énfasis en fluidos y procesos químicos. Esta tendencia abrirá paso, muy lentamente, a los estudios neurofisiológicos modernos”⁷, la otra es el opuesto, “el reemplazo de la teoría humoral...El abandono del interés por los soportes sustanciales y fisiológicos de los procesos mentales más bien abrió el camino hacia lo que hoy conocemos como interpretaciones psicológicas y psicoanalíticas”⁸. Esta perspectiva antropológica, mezclada con la psiquiátrica y la psicológica y psicoanalítica nos va construyendo un marco de referencia de diferentes dimensiones del fenómeno melancólico. La tesis de Roger Bartra sobre el resurgimiento del mítico canon melancólico nos remite también a la propuesta que plantea Gilbert Durand en su *Introducción a la Mitodología*⁹, al

⁶ Idem.

⁷ Ibid. p. 215

⁸ Idem

⁹ G. Durand, *Mitos y Sociedades. Introducción a la Mitodología*. Ed. Biblos, Buenos Aires, 2003.

hablar de las “cuencas semánticas” como una especie de “norias” que traen a la superficie nuevamente los mitos que se encontraban sumergidos en procesos de transformación y readaptación para emerger de nuevo, a manera de arquetipos culturales que construyen imágenes y símbolos de los imaginarios sociales imprescindibles en los procesos de formación de identidades colectivas, y el impacto que tendrá esto en la identidad de los individuos. Lo que Durand propone es:

“una vasta cuenca cuyas orillas balizan nuestra modernidad, y que baña con sus aguas un área/era bastante vasta...de unos ciento cincuenta años aproximadamente en donde un ‘aire de familia’, una isotopía, una homeología común, enlazan epistemología, teorías científicas, estética, géneros literarios, ‘visiones del mundo’..., en síntesis, lo que llamé una homeología semántica o, para hacerlo más gráfico, una ‘cuenca semántica’”

Esto es, una serie de “sucesiones de esquemas planificadores” que de alguna manera van determinando los incidentes y los procedimientos de aquello que los precede, es decir, van construyendo las interpretaciones de su devenir. Y dice que dichas nociones “trazaban un plan determinante para el devenir específico e invertían el viejo determinismo” que la relación mecánica de causa-efecto cargada de una pesada capa de positivismo deja ver, sin embargo, que este modelo se aplica muy mal a las ciencias humanas, menciona el “efecto perverso” del que habla Raymond Boudon y el “desafío-respuesta” de Arnold Toynbee, y las discontinuidades históricas. Dice que todas estas nociones hablan de que las motivaciones de los fenómenos deben ser buscadas ‘en otro lugar’ distinto que el famoso *efecto* ya no se pega más a su *causa* de manera mecánica, y así recurre a el concepto de las ‘fases de la dinámica sociocultural’ de Pitirim Sorokin, o los “retornos periódicos al barroco” de K. Worringer¹⁰, rompiendo con el esquema lineal.

Además de romper con la panorámica de una linealidad, Durand entabla un vínculo directo entre los términos sociológicos y psicoanalíticos al realizar una analogía entre las estructuras sociales y las estructuras del esquema freudiano de la conciencia y el subconsciente colectivo de Jung:

¹⁰ Ibid. pp. 71-73

“Tampoco podemos tomar tal cual el esquema aún muy ortogonal - ¡cartesiano!- de las famosas tópicas freudianas en donde la pulsión ‘vertical’ del *ello* está como cortada por la horizontalidad del *superyó*. *Ello, yo y superyó* sólo serán aquí referencias metafóricas. En realidad, la ‘topica’ sociohistórica está encerrada en una especie de diagrama en donde ‘el implicante’ general [el imaginario y los mitos]...contiene, por así decirlo, las ‘explicaciones’, los despliegues que son el ‘ello’ social analizado por los mitólogos, el ‘yo’ social pasible de la psicosociología y el ‘superyó’, el ‘consciente colectivo’ en tanto que dominio de los análisis institucionales, de las codificaciones jurídicas y de las reflexiones pedagógicas. El que proponemos es pues un esquema metafórico...Lo que encontramos entonces en la primera parte del diagrama -¡o en lo más ‘profundo’ de la escala tópica!- es pues el *ello* antropológico...al que Jung llama ‘inconsciente colectivo’¹¹

Durand nos presenta una posibilidad de acercamiento multidisciplinario a través de su esquema metafórico. Esto nos lleva a la intersección entre el ámbito de la sociología y el de la psicología y el psicoanálisis, los cuales se unen para permitirnos enfocar mejor este estudio de la emoción melancólica en la modernidad. Tomando en consideración que las referencias emocionales provienen de la convivencia, en tanto que nacen de la formación de acuerdos y desacuerdos entre los conjuntos sociales, es importante regresar a la comprensión de Simmel. Para quien, aunque el melancólico se encuentre en aislamiento, callado y se aleje en un autodesierto hacia el exilio interno, no por eso tiene que excluirse totalmente de lo social, también juega un rol que forma parte de los mecanismos de identificación y estigmatización del individuo. Tendamos por ahora un puente atemporal que nos permita observar lo que se había sido dicho antes, al hablar sobre relaciones de esas condiciones de la modernidad a las cuales quiero entender como promotoras de la melancolía. Del pasado tomamos a Simmel que analiza la interacción humana desde múltiples niveles. Desarrolla la imagen de los círculos sociales constreñidos o expandidos que permiten diferentes patrones de conducta entre sus integrantes.

El paso de sociedades simples a complejas que, con el transcurso de la modernidad terminan preocupándose más por realizar un énfasis en los aspectos pragmáticos, utilitarios y económicos de una racionalidad tecnológica, llega a impactar a

¹¹ Ibid. p. 116

la esfera de la realización individual y colectiva provocando el desencantamiento del mundo y del proyecto de la modernidad. Simmel nos explica:

“No hace falta insistir en la inmediata tendencia a la especialización del trabajo, que produce la simple ampliación del círculo económico, el aumento de la población, la competencia sin límites. Lo mismo sucede con la diferenciación espiritual... La relación mutua entre los sujetos...no basta casi nunca para hacer que se produzcan todas las particularidades espirituales que el individuo posee; antes bien, parece necesario para ello una cierta extensión de lo que llamamos espíritu objetivo; las tradiciones y las experiencias de la especie, fijadas en miles de formas, el arte y el saber, que se encuentran en figuras tangibles, toda la cultura, que el grupo histórico posee como algo transubjetivo y sin embargo asequible en principio a todos”¹²

Se refiere en principio a que el énfasis en la esfera productiva no sólo afecta al rubro económico sino que tiene un impacto, que más adelante se verá, sobre el ámbito espiritual de la cultura (la cotidianidad, la emoción) y el arte, “una especialización de las actividades, que no había existido hasta entonces, y una explotación total de los talentos especiales, que sólo es posible por las compensaciones que pueden surgir en el marco de un círculo muy grande”¹³, pero la expansión de este círculo tiene efectos que desmeritan los beneficios que da su ampliación. A mayor amplitud encontramos también mayor expansión del conjunto de referencias culturales que llegan a rebasar a los individuos, de tal manera que el fortalecimiento del todo implica el debilitamiento de sus partes a favor de esa totalidad que unifica al mismo tiempo que desliga, suena paradójico pero es así de complejo:

“Lo peculiar de este espíritu, que se ofrece a todos y cristaliza en productos objetivos, es suministrar el material y la sugestión que elaboran las cualidades espirituales personales. La esencia de la cultura personal consiste en que nuestras disposiciones puramente personales se realizan unas veces como forma de aquél contenido espiritual objetivo, y a veces como contenido de una forma espiritual objetiva. Sólo en esta síntesis alcanza nuestra vida espiritual su peculiaridad y personalidad plenas; sólo en ella encarna el elemento incomparable y plenamente individual. Este es el lazo que liga las

¹² G. Simmel, *Sociología 2. Estudios sobre las formas de socialización*. Alianza. Madrid. 1986. pp. 762
Los conceptos utilizados por Simmel quedarán más claros al entrar en materia con su planteamiento sobre la Tragedia de la cultura, la cultura objetiva como producto y sustento de la colectividad que rebasa a la cultura subjetiva del individuo miembro del colectivo.

¹³ Idem

diferenciaciones espirituales con las dimensiones del círculo de que proviene el espíritu objetivo.”¹⁴

Al respecto, Simmel nos expone la plasticidad de la liga que da coherencia y conforma los vínculos entre los individuos y los grupos o conjuntos sociales para permitirnos percibir la movilidad elástica que puede también sentirse en las metáforas que los posmodernos proponen para replantear la comprensión de la realidad moderna de una forma menos estática. Además de esta confusa complejidad, está la culminación inconclusa del proyecto de la modernidad: lograr el bienestar (que debería llevar a la *felicidad*) a través de la ilustración de las masas y del progreso técnico, “sin que nadie sepa a ciencia cierta si el desarrollo en sí, es decir, el crecimiento del poder instrumental, procura a fin de cuentas más felicidad y libertad”¹⁵. Continuando con el planteo de Ferry, en la antigüedad la cuestión de tener o lograr una *vida buena* significaba ante todo el inicio de una búsqueda del principio de trascendencia. La pérdida de esta posibilidad con el proceso de laicización de la vida moderna lleva a que la realización o el fracaso de una vida dejara de evaluarse en términos de trascendencia, la *vida buena* se asocia con la lógica de la *ensoñación* que para Ferry equivale al *sueño diurno* freudiano, relacionado con las fantasías públicamente inconfesables. Si ya no hay trascendencia en estos términos:

“¿por qué no cultivar el triunfo por el triunfo, el éxito por el éxito...aquí y ahora...?...el resultado como tal se convierte en el objeto de un verdadero culto, pues destruye por completo la antigua lógica del sentido, en beneficio de la única lógica de la competencia...Al hablar de tedio nos referimos...a la lógica infinita y desprovista de finalidad del mundo de la técnica...la lógica del consumo y la compra...los propios fantasmas no son los verdaderos deseos...sino el indicio de una frustración esencial”¹⁶

Dicha situación nos deja en una situación emocional precaria pues las revoluciones científica, industrial, tecnológica e informática, nos van dejando más bien una serie de sinsabores con sazón amargo al desplazar al individuo a un nuevo papel

¹⁴ Idem.

¹⁵ Luc Ferry, *¿Qué es una vida realizada?*, Paidós. Barcelona. 2003, p. 25

¹⁶ Ibid. pp. 23-27

dentro de su historia y del progreso de la humanidad. Al respecto Simmel explica las diferencias de apreciación de su concepción de dos tipos de individualismo:

“La significación de la individualidad en general se dilata en dos direcciones: una de ellas...la libertad, la responsabilidad que corresponde al hombre en grupos...La otra significación de la individualidad es la cualitativa, la que dice que el hombre individual se distingue de los demás...El siglo XVIII, en general, aspiraba a que la individualidad tomase la forma de la libertad...El otro sentido de la individualidad, que el siglo XVIII no reconoce como contradictorio con el suyo, fue elaborado en el siglo XIX: teóricamente por el romanticismo y prácticamente por la división del trabajo social...pensar que gracias a este carácter incomparable, único del ser y a la diferenciación del trabajo, se cumple tanto el sentido social como el psicológico y el metafísico de la existencia humana, constituye un ideal de individualismo que indubitadamente no tiene nada que ver (e incluso está en contradicción fundamental) con aquella idea...”¹⁷

Más adelante resuelve Simmel esta dualidad del individualismo, sostiene que: “ambas formas de individualismo, a pesar de su contradicción fundamental, coinciden en un punto: que las dos pueden desarrollarse en la medida en que el círculo, que rodea al individuo, por su ampliación cuantitativa les ofrece espacio, sugestión y materia para ello”¹⁸. Sin embargo, como ya se ha sugerido, esta ampliación del círculo tiene efectos complejos en la balanza de valores: entre la libertad y la igualdad. Por un lado, el individuo autónomo y, por el otro, la construcción de su identidad. Crucemos, por un momento, el puente atemporal para retomar a los posmodernos y sus metáforas antes de entender la ambigua solución de Simmel al problema de los individualismos.

La Melancolía Posmoderna de la Modernidad

Realizando un acercamiento a los estudiosos de la Modernidad a través de un puente imaginario en el tiempo buscamos conectarnos a los debates posmodernos que han permitido vislumbrar las posibilidades de comprender las contradicciones que atormentan al individuo en la modernidad desencantada. A través de esa gran fuga del individuo,

¹⁷ Ibid. pp. 760-761

¹⁸ Ibid. p. 763

dentro de la realidad microatomizada que lo envuelve con un nuevo halo difuso o, como diría Bauman, *disuelto*, que ha sido producto del “proceso de licuefacción” de la modernidad y con los toques de un matiz de dejos melancólicos, se encuentra al individuo en la sociedad actual afectada por el desencanto (la transformación de las condiciones premodernas a modernas, que armonizaban las relaciones entre la realidad y los imaginarios sociales, provoca un impacto profundo con los cambios de concepción de la realidad, la naturaleza y las interrelaciones entre individuos y colectividades, la pérdida weberiana del encantamiento) y la desilusión (o desesperanza provocada en el ámbito de las emociones y expectativas en colectivo, porque ya no se cree, por lo menos no firmemente, que la modernidad pueda suplir esas deficiencias). Como describe Pablo Hernández Christlieb en un artículo publicado en *La Jornada*¹⁹ “ni la religión ni la ciencia ni el progreso funcionan ya como realidades de consenso válidas para todos, de modo que lo que queda es una pluralidad de verdades privadas, y la pluralidad sin consenso equivale a deserción, o como se le dice, individualismo”²⁰. De ahí que haga ruido el estudio de la melancolía en la condición humana dentro del marco sociológico: las bases de una convivencia más armónica descansan en la construcción de vínculos solidarios profundos, reales y efectivos que permita el desarrollo de colectivos con mayor conciencia y compromiso con su entorno; Christlieb continúa escribiendo:

“Cuando a alguien se le derrumba la sociedad en la que tenía puesta la vida...de repente ya no tiene a quien mirar, a quien decirle, a quien oír. Los melancólicos están vivos en una sociedad que ya no existe, y por eso no les interesa nada, y los puede uno ver moverse por la calle o por la casa como si estuvieran perdidos en algún planeta equivocado, suspirando por el mundo que se les escapó. Ciertamente, la melancolía es una nostalgia sin objeto, una nostalgia de lo irremisible que busca sociedades perdidas...La melancolía es el sufrimiento de cuando se acaban las cosas, y entonces no es casual que se presente los fines de año y los fines de semana, y que se recrudezca a fin de siglo y fin de milenio. Sin embargo, parece ser que actualmente se están acabando también las razones para vivir en sociedad, como si se estuviera disolviendo el pegamento que la mantenía unida y duradera: los símbolos comunes, las creencias, puntos de referencia, ideas y valores con que se establecían los acuerdos y se hacían los compromisos han perdido su consistencia.”²¹

¹⁹ P. Fernández Christlieb, “La melancolía una depresión cultural”, en *La Jornada*, n° 254, (1994^a), pp.28-31

²⁰ Ibid. p.30

²¹ Idem.

Algunos de los términos de Christlieb nos recuerdan la célebre obra de Marshall Berman, en la que recuperando la frase de Marx, propone que todo lo sólido se desvanece en el aire. Metáfora que se continúa con la imagen que Bauman maneja en su *modernidad líquida* al describir a la modernidad como un proceso de licuefacción. Pero esta licuefacción de la tradición en el proceso de la modernidad tenía propósitos “uno de los motivos más poderosos que estimulaba su disolución era el deseo de descubrir o inventar sólidos cuya solidez fuera -por una vez- *duradera*, una solidez en la que se pudiera confiar y de la que se pudiera depender, volviendo al mundo predecible y controlable”²². El problema es que ese proceso de derretir los sólidos, tuvo implicaciones que se relacionaron de nuevo con el reduccionismo del énfasis en la racionalidad tecnológica:

“...desprenderse de las obligaciones ‘irrelevantes’ que se interponían en el camino de un cálculo racional de los efectos...de todos los vínculos de la reciprocidad humana y la mutua responsabilidad, conservar tan sólo el ‘nexo del dinero’. A la vez, esa clase de ‘disolución de los sólidos’ destrababa toda la compleja trama de las relaciones sociales...Esa fatal desaparición dejó el campo libre a la invasión y al dominio de (como dijo Weber) la racionalidad instrumental...ese orden llegó a dominar la totalidad de la vida humana, volviendo irrelevante e inefectivo todo aspecto de la vida que no contribuyera a la incesante y continua reproducción”²³

Así, vemos como se hace énfasis en un aspecto económico, y se diluye todo lo demás, pero este proceso también permea a otros ámbitos y estratos de la sociedad, ya que este “poder de licuefacción” se va desplazando desde el sistema a la sociedad, desde el ámbito de la política al de las ‘políticas de vida’, esto es, que dicho proceso ha ido descendiendo del ‘macronivel’ al ‘micronivel’, lo que Bauman llama “la cohabitación social”. En esta dinámica le ha llegado el turno a la microsociología, y advierte “sería imprudente negar o menospreciar el profundo cambio que el advenimiento de la ‘modernidad fluida’ ha impuesto a la condición humana”²⁴, y habría que aprovechar la condición de ambivalencia en social, no como una desventaja sino pensando que al tomar

²² Bauman, *Modernidad Líquida*, p.9

²³ Ibid. p. 10

²⁴ Ibid. p. 13

en cuenta las posibilidades de la contingencia y la excepción, no como un relativismo sino como una multiplicidad de voces, permite una sana proliferación de ofertas para entender a las sociedades actuales en su cualidad polisemia, su multivocidad.

Bauman continúa el planteo de Simmel respecto al individualismo y la atomización del individuo. Él semblantea el panorama de lo que Simmel propone en su análisis sobre la “tragedia de la cultura”. Sin embargo, Bauman no es el único que habla sobre lo ya dicho por Simmel, los debates posmodernos nos acercan a diferentes autores sobre los cuales no me extenderé, por el momento me gustaría mencionar sólo una imagen más, la propuesta por Michel Maffesoli.

Maffesoli nos presenta en *El tiempo de las tribus* y *El instante eterno*, el impacto espacio-temporal de una modernidad que lleva a nuevas configuraciones sociales tales como la *trivialidad* y la nueva *tribalidad*, así como la permanencia de la cualidad efímera. Sobre la conexión neotribal nos dice que esta centrada en la proximidad, es decir, sobre la vida cotidiana y la costumbre, definida ésta última por Maffesoli como “el conjunto de usos comunes que permite que el conjunto social se reconozca por lo que es” y que, más adelante complementa a partir de la recuperación del planteamiento de Simmel que considera a la costumbre como “una de las formas más típicas de la vida social...determina la vida social tanto como lo haría una potencia ideal”²⁵ permitiéndole proponer la estrecha conexión entre “las grandes obras de la cultura y esta ‘cultura’ vivida al día” como la “argamasa de la vida societal”²⁶. Continúa esbozando el cambio de una modernidad, que regida por esta racionalidad conforma “individuos en lo social” (regidos por asociaciones contractuales, racionales, con estrategia y finalidad), a un nuevo *caldo de cultivo emocional* en la posmodernidad, que construye “personas con socialidad” (que acentúa la dimensión afectiva, sensible, de contornos indefinidos, efímeros). Nos plantea una especie de competencia por la dominación de cada una de estas tendencias.

²⁵ M. Maffesoli, *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Siglo XXI. México. 2004. pp. 70-71

²⁶ Ibid. p.75

De esta manera se entiende por qué Maffesoli menciona tanto a Simmel, pues lo considera una especie de precursor visionario de aquello que los posmodernos ven como condiciones sociales inherentes al proceso de la modernidad y al paso hacia la posmodernidad. Maffesoli habla de la retribalización como proveedora de la viscosidad que da nueva cohesión y adherencia a la sociedad líquida de Bauman:

“los modos de vida arcaicos ya no son simplemente marginales. Poco a poco contaminan el conjunto de las prácticas posmodernas...la regresión en psicología, o lo que Gilbert Durand llama el ‘cambio de sentido’ [para Maffesoli son las *auras* noción similar a la *cuenca semántica* de Durand]...vuelta atrás, larga memoria del inconsciente colectivo...ahí donde dominaba la separación, la distinción, la autonomía, tiende a reinar la reversibilidad, la mezcla, la heteronomía”²⁷

Plantea esta nueva condición de viscosidad como algo omnipresente, que se contagia, y que él propone como necesario analizar más minuciosamente, pero lo dejaremos pendiente por ahora. Dice que “el espíritu de la época empuja hacia los otros a aquellos que, hasta entonces, estaban encerrados en la lejana soledad de su identidad. Extraña compulsión, un poco barroca, ya vislumbrada por Fourier o por Simmel”, y más adelante vuelve a citar a este autor comentando que “esa ‘intensificación de la vida de los nervios’ de la que hablaba, proféticamente, G. Simmel” es en cierta forma una descripción de las “efervescencias múltiples” de las que él habla, todas esas cosas que “expresan la vitalidad creciente...que creíamos extenuada...La que no perdieron todos aquellos que permanecieron atentos al ‘centro pleno’ de la reflexión, es decir, a la afirmación, a pesar y contra todo, de los valores humanos en su enteridad y no reducidos a ese humanismo sucinto propio de la modernidad occidental”²⁸

Maffesoli, expone esta situación en términos histriónicos, habla del drama y de lo trágico: “en el drama moderno encontramos la pretensión optimista de la totalidad [o como lo llama un reduccionismo humanista]... en lo trágico posmoderno hay preocupación por la *enteridad* [los valores humanos], lo cual induce a la pérdida del pequeño yo en un Sí más vasto, el de la alteridad, natural o social. El narcisismo

²⁷ M. Maffesoli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Paidós. Buenos Aires. 2001. pp. 12-13

²⁸ Ibid. pp.13-15

individualista es dramático, la primacía de lo tribal es trágica”²⁹, se acerca mucho en lenguaje, a su maestro, Gilbert Durand. Esa alteridad, o *ello* social, de los imaginarios a la que sucumbe el individuo permite que pase de lo dramático a lo trágico.

Simmel habla de lo mismo, el individuo libre y debilitado inmerso en la incertidumbre por la condición cultural de las sociedades complejas de la modernidad. Maffesoli propone que en la posmodernidad se fragua una revitalización de los vínculos interindividuales con esta cualidad peculiar que él llama viscosidad, esa adherencia - emparentada con la liquidez de Bauman- necesaria para darle nueva cohesión a los individuos en la sociedad de lo que llama “neotribalismo” en una posmodernidad táctil.³⁰ Es la simpatía que Guyau adjudica al arte como su función natural que permita desarrollar los puentes entre las crisis de valores que emprendería la sociedad en el proceso de transformación en el que entra por la Modernidad.

Retomando el planteamiento simmeliano de la *Tragedia de la cultura*, entendemos a la Modernidad como promesa incumplida que tiende a acrecentar el proceso de desencanto que afecta, entre otros, al ámbito de las realizaciones sociales y las emociones, haciendo pertinente el acercamiento a la observación de las manifestaciones artísticas, “las cuales están funcionalmente especializadas en la expresión de los ‘componentes emotivos’ de la cultura, del mismo modo que la religión construye y expresa los ‘componentes valorativos’, o la ciencia los ‘componentes cognitivos’, considero que el vínculo de las emociones con el arte es esencial”³¹ y relevante para el estudio de enfoques diferentes que nos permitan ampliar el panorama de los estudios sociológicos sobre la Melancolía.

Está la situación melancólica derivada de las condiciones propuestas por Simmel: el proceso de desfase entre las Culturas Objetiva y Subjetiva, que en breve se explicará más ampliamente. Con esto nos enfocamos en la detección de “síntomas” que nos

²⁹ M. Maffesoli, Ibid. p.10

³⁰ Idem

³¹ Citado de carta del Prof. Eduardo Bericat Alastuey.

permitan reconocer a la Melancolía como parte de un sentir compartido. En una Modernidad de síntomas cambiantes y recrudecidos a lo largo del siglo XX, que se encuentra plagada de una intrincada diversidad de situaciones que parecieran provocar el sobre calentamiento de este complejo *potaje social* cuya ebullición desborda en una crisis de incertidumbre en el frágil ámbito de las expectativas. Y donde nos auxilian los planteamientos teóricos de clásicos como Pitirim Sorokin que menciona cómo las culturas están integradas por las mentalidades que unen pensamiento y sentido e impregnan todos los aspectos de la sociedad, como se veía en el texto citado de Simmel sobre el espíritu objetivo y sus producciones. Georg Simmel juega constantemente con la imagen de los “círculos sociales” en un elástico movimiento. Planteamiento, este último, que por la plasticidad con que se propone nos permite ver que los extremos, vida cotidiana del individuo y la cultura, se tocan, para llegar al nivel del individuo socializado que ha internalizado patrones que externaliza en una doble vía retroalimentativa que lo conecta con diferentes círculos del ámbito cultural compartido, es decir, hasta lo que Simmel llama la “Cultura Objetiva”³² o producciones del espíritu objetivo del círculo social amplio. Complementada por la visión que presenta Daniel Bell sobre un ámbito cultural como componente dinámico que rebasa a la tecnología en su impulso hacia lo nuevo, en la búsqueda de formas y sensaciones futuras, con la idea de cambio y novedad que supera la dimensión del cambio real³³, detectamos que provoca una sensación de insatisfacción e incertidumbre, de vacío, vacuidad, y falta de sentido. Aunado a una sensación de decepción y a lo que Simmel consideraba como la “tragedia de la cultura”³⁴, esto es:

“El incremento de la especialización conduce a una mejor capacidad para crear los diversos componentes del mundo cultural. Pero, al mismo tiempo, el individuo altamente especializado pierde el sentido de la cultura como un todo y la capacidad de controlarla...se enfrentan a un mundo de productos cada vez más cerrado e interconectado sobre el que tiene poco o

³² Ver Georg Simmel, op. cit.

³³ Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Ed. Alianza, México, 1989, p.48

³⁴ Birgitta Nedelmann, ‘Georges Simmel as an Analyst of Autonomus Dynamics: The Merry-Go-Round of Fashion’. En M. Kaern, B.S. Phillips y R. S. Cohen (eds.), *George Simmel and Contemporary Sociology*, Kluwer, Países Bajos, 1990”, citado por, George Ritzer, *Teoría sociológica clásica*. McGraw-Hill. Madrid. 2001, pp. 342-344

ningún control. Un mundo mecánico exento de espiritualidad viene a dominar a los individuos, y afecta a su estilo de vida en varias formas.”³⁵

El crecimiento vertiginoso de las “desemejanzas” (problema de la igualdad y del individualismo por distinción) dentro del círculo social que se va complejizando, hace que éste crezca también y, a mayor tamaño del círculo más libertad se da a los individuos, pero, dentro de este proceso se ve afectada la esfera de la certidumbre, de la seguridad. Al respecto Simmel plantea una Cultura Objetiva (colectiva) que, por ser producto de la interacción de los conjuntos de individuos, va en constante aumento, resultando que la Cultura Subjetiva (individual) se vea rebasada por la Objetiva. Retomando lo que expone Simmel en *La filosofía del dinero*, donde explica que el valor total de algo aumenta en la misma proporción en que el valor de sus partes individuales disminuye, entonces se ve lo paradójico de la situación: al mismo tiempo que se da libertad a los individuos se les debilita, y esto provoca incertidumbre, desazón, o como diría Birgitta Nedelmann un *malestar cultural** ante el cual:

“una respuesta de los individuos a este dilema es volverse hacia el interior, retirarse...Así, paradójica y trágicamente el individuo no tiene más alternativa que seguir creando productos culturales. Además, encerrado en una vida de productividad sin sentido el individuo *no tiene ni la energía para revolverse o protestar contra el sistema cultural como sistema que es, ni para reaccionar de una manera desviada o exagerada*”³⁶

Según esta autora, es en esta doble incapacidad donde yace la tragedia del mundo moderno. Quisiera retomar estas últimas cuestiones que menciona la autora: el volverse al interior, o *ensimismamiento*, y la incapacidad de acción, o *acidia* (ya mencionada como pariente de la desidia, la pereza, la apatía), las cuales nos dan un primer atisbo de matices melancólicos.

Complementados por planteamientos de la posmodernidad que nos permiten detectar esa misma sintomatología descrita en las transformaciones de la interacción entre individuos ya sea como la “trágica retribalización” de Maffesoli, o el “proceso de

³⁵ Idem.

* la categoría original de malestar en la cultura es de Freud, en su célebre libro que lleva este título

³⁶ Idem.

licuefacción” de Bauman, que presenta al individuo inmerso en el caldo cultural semidisuelto, semiviscoso, pero eso sí, rebasado por las condiciones que desbordan este potaje social moderno.

Con esto pues, tratamos de hacer un breve puente de continuidad entre lo que ha dicho Simmel y lo que dicen de nuevo los posmodernos, citaremos en extenso a Hernández Christlieb como complemento a Bauman, quien habla de lo líquido, y Maffesoli que utiliza la metáfora de la viscosidad. Hernández Christlieb, por su parte, nos lleva al interior de una burbuja de tintes melancólicos al describir condiciones vigentes de desfase y descomposición sociales, y, sin embargo, nos permite vislumbrar el aspecto positivo del papel que desempeña la melancolía dentro de ese contexto:

“Ningún melancólico tendrá ánimos para creer lo que sigue, pero la melancolía es, también, el motor de la cultura, la materia prima de donde se obtienen nuevas ideas, valores, verdades y conocimientos...A la obscuración de la Edad Media le sucede el Iluminismo de la Modernidad. Se entiende por qué la creatividad es melancólica: quien está contento, satisfecho, orgulloso de su vida es por lo común un excelente mediocre. Quien está indignado, iracundo, rabioso, fúrico, es por lo común un ejemplar desfacedor de entuertos, corrector de anomalías. Pero para necesitar hacer lo que no tiene caso, por ejemplo, sacar cosas de la nada, inventar creencias, construir valores, descubrir ilusiones, pintar fantasías, fundar formas de pensar y de sentir y hablar para poder comunicarse y tender vínculos que produzcan otra vez el milagro civilizatorio de hacer aparecer una nueva sociedad...se requiere de verdad el desamparo del desencanto melancólico. Para crear hay que carecer. Julia Kristeva dice que la cultura es un acto melancólico...La producción cultural, tanto alta como cotidiana...son el resultado del trance melancólico y son los modos en que se van tramando, entretejiendo los vínculos, nexos, lazos, de las nuevas fundaciones de sociedades...hay que saber qué es lo que se siente no tener una sociedad en la cual estar vivo. La paradoja es la de siempre, que lo bonito de la vida se hace con lo feo.”³⁷

Pareciera que el autor presentara una visión idealizada de la melancolía, lo cual cumple y coincide con el doble tratamiento que deseo dar a este breve estudio y “elogio” de la Melancolía: como esa actitud de contemplación y ensimismamiento, que puede confundirse con acidia (apatía) y llevar incluso a la nostalgia y la tristeza o depresión leve, pero que al mismo tiempo pudiera servir como preámbulo para la creación artística

³⁷ P. Fernández Christlieb, op. cit..p. 31

y la sublimación de esta emoción que ha sido tan descalificada y desacreditada. O como plantea Roger Bartra al analizar el grabado del Ángel de la Melancolía de Durero, para referirla más como “intenso trance visionario” que como “parálisis depresiva”³⁸. Sin embargo, el canon melancólico que resuena en la identidad de lo mexicano no cumple más que con la función de crear una pausa que se eterniza sin que logre arrancar ese motor cultural.

b) Desencanto y desesperanza: de la pérdida a la sublimación

Cuando parece que la vida
imita al arte, es porque el arte ha
logrado anunciar la vida.

Mario Benedetti

Tomando en consideración una exploración del ámbito del arte, la cultura, las interrelaciones y la vida cotidiana, recurriremos a las investigaciones realizadas sobre este *Malestar en la Cultura*, a través del famoso texto de Freud. Y recuperaremos también su estudio sobre la Melancolía. Tomando pues algunas de sus ideas básicas de *El malestar en la Cultura* recordamos los estudios que realiza Freud sobre la felicidad. Centrándonos específicamente en la relación que plantea entre la fuente social de la infelicidad, la reglamentación del ámbito relacional, y la forma en que la cultura funciona a través de dos mecanismos: frustración y sublimación. Freud se pregunta “por qué al hombre le resulta tan difícil ser feliz”, y analiza lo que considera las tres fuentes del sufrimiento humano: “la supremacía de la Naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas” de estos tres motivos el tercero, el de origen social, es en el que me quiero centrar. Freud continúa cuestionando: “no atinamos a comprender por qué las instituciones que nosotros mismos hemos creado no habrían de representar, más bien, protección y bienestar para

³⁸ R. Bartra, op cit. p.212

todos” y concluye diciendo “nuestra llamada cultura llevaría gran parte de la culpa por la miseria que sufrimos” pero paradójicamente observa que “es innegable que todos los recursos con los cuales intentamos defendernos contra los sufrimientos amenazantes proceden precisamente de esa cultura”³⁹

Es decir, como ya se mencionaba en la primera parte del capítulo: la cultura es fuente de infelicidad, de frustraciones, de irrealización, y todas estas condiciones funcionan como promotoras de estados melancólicos, pero al mismo tiempo, a través del mecanismo de sublimación, nos acercamos a lo que propone Julia Kristeva “la cultura es un acto melancólico”⁴⁰ que hace las veces de impulso creativo para llenar el vacío emocional y la incertidumbre que provocan los tiempos de crisis, como lo escribe Maffesoli “la situación paradójica, propia de todo cambio de paradigma cultural, es difícil de vivir”⁴¹.

Volviendo al esquema freudiano, más adelante se describen dos circunstancias en relación con esta infelicidad del malestar provocado por la cultura:

“el ser humano cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura, deduciéndose de ello que sería posible reconquistar las perspectivas de ser feliz, eliminando o atenuando en grado sumo estas exigencias culturales...Agregase a esto el influjo de cierta decepción. En el curso de las últimas generaciones la humanidad ha realizado extraordinarios progresos en las ciencias naturales y en su aplicación técnica...El hombre se enorgullece con razón de tales conquistas, pero comienza a sospechar que este recién adquirido dominio del espacio y del tiempo, esta sujeción de las fuerzas naturales...no ha elevado a la satisfacción placentera que exige de la vida, no le ha hecho, en su sentir, más feliz.”⁴²

Por un lado, está presentando a la neurosis como una consecuencia del mecanismo de lo que llama *Frustración Cultural* “el más importante de los mecanismos que propone, pues es forzoso reconocer la medida en que la cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones instintuales...Esta *frustración cultural* rige el vasto dominio

³⁹ S. Freud, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza. México. 1997. pp.29-30

⁴⁰ Citado por Pablo F. Christlieb. Op. cit. p. 12

⁴¹ M. Maffesoli, *El instante eterno...* p.15

⁴² Ibid. p.31

de las relaciones sociales...si no se compensa tal defraudación, habrá que atenerse a graves trastornos”⁴³. Y , por el otro lado, hace mención de la *decepción* con respecto al progreso tecnológico, ese desencanto y desilusión del progreso que incumple con la promesa de felicidad (además de la desesperanza de que algún día lo logre). Para continuar con lo planteando por Freud, observamos que realiza también una caracterización de los rasgos de la cultura, y nuevamente me vuelvo a centrar en el ámbito de la regulación de las relaciones entre individuos, citando que:

“La vida humana en común sólo se torna posible cuando llega a reunirse una mayoría más poderosa que cada uno de los individuos y que se mantenga unida frente a cualquiera de éstos. El poderío de tal comunidad se enfrenta entonces, como ‘Derecho’, con el poderío del individuo...los miembros de la comunidad restringen sus posibilidades de satisfacción...el primer requisito cultural es el de la justicia, o sea la seguridad de que el orden jurídico, una vez establecido, ya no será violado a favor de un individuo...El resultado final ha de ser el establecimiento de un derecho al que todos...hayan contribuido con el sacrificio de sus instintos...La libertad individual no es un bien de la cultura...El desarrollo cultural le impone restricciones, y la justicia exige que nadie escape a ellas”⁴⁴

Lo cual nos remite al problema de la relación entre libertad e igualdad (derecho de autonomía del individuo y construcción de la identidad que de pertenencia a una sociedad que le otorgue igualdad de derechos) y como si no fuera suficientemente compleja la situación, entra en juego también la idea de justicia y los sentimientos que provoca su carencia, por lo que plantea que “buena parte de las luchas en el seno de la humanidad giran alrededor del único fin de hallar un equilibrio adecuado (es decir, que dé felicidad a todos) entre estas reivindicaciones individuales y las colectivas...uno de los problemas del destino humano es el de si este equilibrio puede ser alcanzado”⁴⁵. Aquí resulta pertinente relacionar este planteamiento de Freud con algo muy semejante expuesto por Simmel:

“El individuo no puede salvarse frente a la totalidad; sólo entregando una parte de su yo absoluto a un par de personas, ligándose con ellas, puede mantener todavía el sentimiento de la individualidad, sin una exclusión exagerada, sin amargura, ni apartamiento. Además, desde el momento en que

⁴³ Ibid. pp.41-42

⁴⁴ Ibid. p.39

⁴⁵ Ibid. p.40

amplía su personalidad e intereses, fundiéndolos con otra serie de personas ofrece, por así decirlo, una superficie más amplia al resto de la totalidad.”⁴⁶

De esta manera seguimos potenciando la acumulación de frustraciones, no sólo por el desfase expuesto por Simmel (mayor libertad al individuo implica mayor incertidumbre por la amplitud del conjunto de referencias) y el propuesto por Daniel Bell (este avance de la cultura se adelanta incluso a la velocidad del cambio tecnológico), sino que además vemos en el esquema de Freud cómo el individuo que no cae en las condiciones anteriores se ve constreñido por la cultura represora y la consecuente infelicidad a la que le lleva. Para completar el argumento freudiano concluimos mencionando que, ante esto, Freud habla de tres mecanismos que se desarrollan para asistir a esta búsqueda de equilibrio entre frustración y deseo de satisfacciones, el que más interesa por el momento es uno en específico, el más famoso de ellos, el bien conocido mecanismo de sublimación: “La sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias a ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, puede desempeñar un papel muy importante”⁴⁷

Esto nos permite acercarnos al ámbito de las producciones artísticas y Simmel nos da pie para la entrada de la sociología a este rubro al proponer que “es la intimidad de convivencia con los fenómenos del mundo la que nos permite adivinar los impulsos más generales...que mantienen unido al mundo en su interior. Pero la misma profundidad y concentración del sentirnos infunde a menudo un temor...que nos pide buscar en conceptos e imágenes más generales a modo de asilo para la necesidad o simplemente para lo inexplicable de la experiencia momentánea” refiriéndose con esto a conformación de mitos por la selección de los imaginarios que nos provean de certidumbre; y continúa “mientras las más altas generalizaciones metafísicas brotan de la vida sentimental refinada, ésta se ve a menudo muy conmovida por la percepción y la contemplación del mundo empírico de las individualidades; está organizada con delicadeza bastante para percibir en las relaciones de lo individual todas las...maravillas” y concluye afirmando:

⁴⁶ G. Simmel, op. cit. p.752.

⁴⁷ Ibid. p.41

“Apenas necesito declarar que es la disposición estética la que representa más perfectamente esta diferenciación...tanto la productiva como la receptiva, nos deja ver lo típico, lo absolutamente supraindividual en la manifestación más singular e incomparable, y asimismo los valores más personales, que atraviesan lo más amplio y lo más extenso.”⁴⁸ Es decir, que coloca al arte y su lenguaje como la clave de la expresión de lo más profundamente íntimo al mismo tiempo que representa lo universal. La metáfora sirve de puente entre lo micro y lo macro, esa identificación con el imaginario social que se puede lograr a través de la obra del arte.

Simmel nos cautiva con la emoción sociológica que expone en el siguiente texto, al hablar de la relación dual de los niveles de identificación con el creador y la obra de arte y el espectador. El autor nos habla de un mecanismo propio del arte, se refiere a la construcción de una unidad que se realiza y que no puede propiamente dividirse, “ni lo esencial de ella puede ser exteriormente contemplado, sino únicamente objeto de experiencia interna. Con esto se nos aparece la doble conexión” la doble vía del arte, el gran reto de introyectar imágenes para recrear en el otro el mundo interno del artista que refleja una condición humana en común. A través de este proceso se puede dar una doble identificación, por un lado está la real, “por virtud de la cual las experiencias anímicas...constituyen el esquema de nuestro comportamiento exterior”, y por el otro, la ideal, “por virtud de la cual interpretamos, ordenamos y denominamos los comportamientos exteriores de los individuos”. Y continúa afirmando que “toda nuestra vida anímica está penetrada de estas contiendas...los acontecimientos interindividuales que se desarrollan sobre la base de los individuales...La representación de la lucha es muchas veces una lucha de representaciones”. Con esto, Simmel nos propone y reafirma la idea de que lo externo es “conformado y comprendido merced a lo interno; y lo interno, merced a lo externo, alternativamente, pero con seguridad también simultáneamente.”⁴⁹

⁴⁸ Ibid. pp. 803-804.

⁴⁹ Ibid. pp.798-99

Y continuando con la doble vía del arte, Simmel explica nuevamente de forma nítida la conexión que el arte realiza automáticamente entre los dos niveles, micro y macro, dice:

“Todo cuanto en lo exterior es realmente acontecimiento, relación, figura característica, sólo existe para nosotros como estado y movimiento subjetivo anímico...Y de un modo análogo a la mera exterioridad habrá de comportarse con la pura interioridad del sujeto individual la tercer esfera constituida por la sociedad, en virtud de la cual el alma individual sale de sí misma, pero no en el mundo del espacio, sino en la superindividualidad de la acción recíproca con otras almas.”⁵⁰

Y esboza la manera en que este mecanismo se realiza en función de la regulación de las relaciones sociales, ya que considera que “también en esta esfera el comportamiento interior debe dar norma y estímulo a las relaciones subjetivas exteriores, mientras que éstas, por su parte, devolverán a aquél el servicio de la formación e interpretación”, presenta con esto la forma en que se construyen mutuamente los imaginarios social e individual, y su mutua influencia, en un “proceso de incesante fluidez en elementos radicalmente separados...no me parece inverosímil que...los individuos que rodean a cada individuo, nos hayan impulsado a esta objetivación y plástica de la vida interior” y nuevamente nos deja ver la dinámica elasticidad de su esquema de análisis (su fluidez) que nos permite vislumbrar un involucramiento del ámbito emocional dentro de su argumento, concluyendo que: “Nuestra existencia se nos ofrece como desarrollada entre seres que se mueven por sí mismos, se aproximan y se alejan, y están provistos de fuerzas y tocados de debilidades...La unidad del individuo y de la sociedad que no podemos asir ni expresar inmediatamente, se nos manifiesta en que el alma es la imagen de la sociedad y la sociedad la imagen del alma.”⁵¹

Paralelo a los planteamientos de Simmel sobre la sociedad, el individuo y la cultura (y sus imaginarios, éticos y estéticos) encontramos a un contemporáneo suyo, Jean Marie Guyau que, en su última obra⁵², nos deja ver lo que es “el primer estudio

⁵⁰ Idem

⁵¹ Ibid. pp 800-801

⁵² J.M. Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico*. Ediciones Suma. Buenos Aires. 1943

profundo que se ha hecho del arte desde el punto de vista sociológico...pues no es sencillamente el influjo recíproco del arte y del medio social lo que ha estudiado Guyau: ha propuesto una concepción propiamente *sociológica* de la esencia misma del arte, y ha enseñado la aplicación de esa idea bajo sus principales formas”⁵³. Este autor nos permite seguir el hilo de los planteamientos de Simmel para internarnos de lleno en el ámbito del arte y su emotividad, dejando ver la función que éste rubro debe realizar en la sociedad.

Guyau nos dice que para lograr la unión social es necesario el arte, pues esa unión a la que tienden “la metafísica, la moral, la ciencia de la educación, no es aún completa: no es sino una comunidad de ideas o de voluntades; queda por establecer la comunidad misma de sensaciones y sentimientos”, para él es necesario asegurar la *sinergia* social lo cual no puede suceder sin producir la *simpatía* social y “tal es el papel del arte...El arte es social no solamente porque tiene su origen y su fin en la sociedad real cuya acción sufre y sobre la cual reobra, sino por lo que ‘lleva en sí mismo’, porque ‘crea una sociedad ideal’, en que la vida alcanza su máximo de intensidad y expansión” y considera que el arte es pues “una forma superior de la sociabilidad misma y de la simpatía universal lo que desarrolla.”⁵⁴

Para Guyau el arte es una extensión de la sociedad a través del sentimiento, “la emoción artística es, pues, esencialmente social. Tiene por resultado ampliar la vida individual...La ley interna del arte, es producir una emoción estética de carácter social.”⁵⁵. Esto es que, efectivamente, el alma sea la imagen de la sociedad y la sociedad la imagen del alma, como mencionaba Simmel. Ahora bien, Guyau otorga al arte otra función más específica pues sabe lo complicado y conflictivo que puede resultar el análisis de las emociones, el autor propone que aunque “las sensaciones y los sentimientos son, a primera vista, los que establecen más división entre los hombres” y propone que “no obstante, hay un medio de *socializarlos* en cierto modo” y este medio no es otro que “el arte”⁵⁶. Esto lo explica planteando que “del fondo incoherente y discordante de las

⁵³ Ibid. pp.6-7

⁵⁴ Idem

⁵⁵ Idem

⁵⁶ Idem

sensaciones y de los sentimientos que pueden resonar en todos a la vez o en una gran parte, que pueden, por tanto, dar lugar a una asociación de goces” esto es que no se establezca una división sino una identificación y una aceptación, que por tanto ya no se excluyan mutuamente sino que, “por el contrario, están en esencial ‘solidaridad’...todo arte es un medio de concordia social, y tal vez más profundo que los otros”, y a continuación expone la clave de su planteamiento: “pues *pensar* del mismo modo, es sin duda mucho, pero todavía no es bastante para hacernos *querer* de la misma manera: el gran secreto es hacernos *sentir* a todos de igual modo, y tal es el prodigio que realiza el arte.”⁵⁷

Así, Guyau nos introduce de lleno en el ámbito de lo emocional dándole una relevancia primordial para el desarrollo de la vida en sociedad. Y situándose desde este punto de vista el autor plantea lo mismo que Simmel sobre la tragedia de la cultura, pero partiendo de los términos de la emocionalidad, nos dice que “la masa de las sensaciones y de los sentimientos sencillos es sensiblemente la misma a través del tiempo y del espacio, pero lo que crece y se modifica constantemente para la sociedad humana, es la masa de las ideas y de los conocimientos, que son los que reobran sobre los sentimientos”⁵⁸. Se refiere sin duda, a las “producciones del espíritu objetivo” o Cultura Objetiva de Simmel, que al rebasar a la Cultura Subjetiva de los individuos que conforman la sociedad, según Guyau la compleja ampliación del círculo social de simmeliano también produce “cierta antinomia entre el crecimiento demasiado rápido de la sociabilidad y de la conservación en su pureza de todos los instintos sociales”⁵⁹. Además, continúa Guyau en paralelo con Simmel, “el crecimiento de la sociabilidad es paralelo al de la actividad; siendo así que, cuanto más se obra y se ve obrar, tanto más se ven abrirse caminos divergentes a la acción...”⁶⁰. De lo que habla es de la misma confusión producida por la desmesurada ampliación de la cultura objetiva que rebasa a la subjetiva y puede liberar al individuo dejándolo a la deriva en un mar de referentes que resulta estar plagado de ambigüedades, o puede dejarlo optar por el constreñimiento social del esquema de Freud sobre la

⁵⁷ Idem

⁵⁸ Ibid. p. 12

⁵⁹ Idem

⁶⁰ Ibid. p. 14

frustración, de cualquier manera, sea constreñido o a la deriva el hombre puede sublimar igual su frustración y su incertidumbre por la vía del arte, ya sea como productor o como espectador.

Guyau daba tanto más importancia al carácter y al influjo social del arte cuanto que “consideraba las religiones como llamadas a debilitarse y desaparecer cada vez más...cuanto más insuficientes van haciéndose las religiones dogmáticas para satisfacer nuestro deseo de ideal, tanto más necesario es que el arte las reemplace uniéndose a la filosofía, no para establecer teoremas, sino para recibir de él inspiraciones de sentimientos”⁶¹ finalmente él era filósofo y además poeta, de ahí las cualidades maestras de Guyau “el análisis penetrante y al mismo tiempo la amplitud de las ideas, una mezcla de profundidad y de poesía, esa rectitud de espíritu unida al fuego del corazón”⁶². Sabía de lo que hablaba en tanto que lo experimentaba en carne propia. Es por eso que, como menciona Alfred Fouilleé en el prólogo que realiza a esta última obra que escribe Guyau justo antes de morir, lo describe así:

“El autor tiene una constante preocupación por buscar el sentido de las cosas...es filósofo al mismo tiempo que poeta...las más elevadas aspiraciones sólo tendrán valor cuando descansen sobre esa base humilde y profunda, lo real; de ahí le viene, sin duda, a Guyau ese tono de extrema sencillez con que expone las ideas y los sentimientos de constante elevación; de ahí le viene también ese carácter persuasivo que se confunde con el de la sinceridad absoluta. Su obra, totalmente penetrada por un alto desinterés, es a la vez muy personal y muy impersonal, en ella no se siente nunca el hombre que trata de señalarse, sino que parece reconocerse la presencia de un amigo.”⁶³

Y podríamos preguntarnos si Guyau no era un melancólico poeta que buscaba desesperadamente dar sentido al momento que vivía. Hay datos que nos hacen constatar una clara relación entre creación artística (en especial la creación poética) y la Melancolía. Esta ha sido planteada desde el punto de vista de la psiquiatría y por lo mismo maneja a la Melancolía desde el lado más turbulento del espectro de tonalidades moradas del que hablamos al principio del capítulo. Se le relaciona con una patología

⁶¹ Ibid. p. 19

⁶² Idem

⁶³ Ibid. p. 21

mental de grado severo, me refiero al Síndrome Bipolar, conocido también como Maniaco-depresión. Partiendo de este tipo de planteamientos retomo la revisión realizada de la perspectiva psiquiátrica, en especial de la obra de la psiquiatra Kay Redfield Jamison, a manera de familiarizarnos nuevamente con el término Melancolía y la forma en que se define y se relaciona con el arte y su proceso creativo.

Melancolía como el desencanto que surge, tanto del proyecto de modernidad no realizado, como de la añoranza del encanto perdido durante el desarrollo de este proyecto. La melancolía cuyas numerosas facetas toman forma en diferentes términos afines, siendo uno relevante la *acidia*, que puede ser entendida como pereza y manejarse como fuente de apatía, pero que también puede, entendiéndose como actitud contemplativa y ensimismamiento, convertirse en lo opuesto, es decir, el momento de pausa que es fuente de reflexión creativa (algo parecido al *duermevela de la imaginación* de Luis Racionero⁶⁴).

Cómo un sentimiento que puede confundirse con la “parálisis depresiva” puede ser considerado también, dentro del contexto adecuado, como “trance visionario”⁶⁵. Una respuesta a este cuestionamiento lo podemos encontrar en el tratamiento que se da desde la psiquiatría (volviendo a la metáfora cromática) a los tonos púrpuras y turbulentos del extremo más intenso de la *morada* Melancolía. Desde la perspectiva de los estudios psiquiátricos puede equipararse a la extremosa situación del llamando Síndrome Bipolar (maniaco-depresión) pero la Dra. Kay Redfield Jamison logra matizar en el prólogo de su libro *Marcados con fuego*, mencionando que:

“Casi todos piensan que la enfermedad maniaco-depresiva pudiera proporcionar ciertas ventajas contraintuitivas (tales como un gran poder de imaginación, intensificadas respuestas emocionales y una energía acrecentada). Para otros, tal es una asociación preocupante o improbable que evoca las nociones simplistas del *genio loco* que trae consigo las imágenes de un reduccionismo insensato y antiestético, así como el deseo de convertir en

⁶⁴ Luis Racionero, *Arte y ciencia*, LAIA/Papel 451, Barcelona. 1987

⁶⁵ Frances A. Yates, “The Occult Philosophy in the Elizabethan Age”, capítulo 6, citado por, Roger Bartra, op. cit., p. 212

enfermedad algo que resume las diferencias vitales del ser humano en estilo, percepción y temperamento”⁶⁶

La autora realiza una ardua labor de revisión de biografías en las dos dimensiones del problema: la interna y la externa, es decir, la situación emocional del sujeto y el entorno inmediato (familia) en el que se desarrolla. En la primera dimensión, la interior, toma como punto de referencia los síntomas más extremos, y por lo tanto más visibles, de la expresión maniaco-depresiva, me refiero a: uno, el ingreso a hospitales psiquiátricos para tratamiento, y dos, a el intento de suicidio, ya sea fracasado o con resultado exitoso. Esos son los indicadores que revisa para hacer la asociación entre desarrollo de la psicopatología y la evolución de la obra del artista (este tipo de relación es relativamente fácil de percibir en el caso de la vida y la obra de Frida Kahlo, por ejemplo). El manejar a la Melancolía bajo esta perspectiva de psicopatología, es ya cuestionado en el prólogo por la misma autora, al exponer que el planteamiento de esta relación con la psiquiatría es un reduccionismo simplista debido a la incapacidad de asumir como parte de las posibilidades de la condición humana un tipo tan diferente de experiencia, percepción, aprendizaje, reflexión, comprensión y expresión de la realidad.*

Tomando esto en consideración, parece ser que si existe un manejo de la melancolía como sinónimo de este síndrome, es porque resulta práctico tener como punto de referencia la medición de datos estadísticos obtenidos por la psiquiatría y de esa manera obtener evidencia “dura” de la relación existente entre este extremo del temperamento melancólico y la creación artística, pero en cierta forma, esta perspectiva también estaría reduciendo la naturaleza emancipatoria del arte al limitarlo al papel de condición necesaria de la “autoliberación” del artista atormentado. Siendo que “desde hace mucho el arte ha dado libertad a manifestaciones extremas del comportamiento y del humor... los artistas del Romanticismo se valían de la noción de genio loco para darse el reconocimiento de una posición especial y libertad de liberarse de las restricciones

⁶⁶ Kay Reffield Jamison, *Marcados con fuego*, F.C.E. México, 1998, pp. 17-18

* Éste tipo de cuestionamiento ha sido manejado también por Howard Gardner en su planteamiento sobre las inteligencias múltiples, de haber oportunidad y considerarse pertinente se podría recuperar en futuras investigaciones sobre los procesos cognitivo, psíquico y creativo.

convencionales”⁶⁷. Esto funciona entonces, como parte de un mecanismo de búsqueda, no sólo subconsciente sino incluso consciente, de salir de un mundo sin sentido, como una forma de resignificar esta condición de incertidumbre en que se encuentran inmersos, y en parte también como fuga de las pautas culturales que les constriñen, para atenuar las frustraciones que esto les provoca. Este proceso de fuga, crítica y propositiva, es similar a los mecanismos analizados, tanto por Durand como por Freud. El primero, en el macronivel social, habla sobre los mitos que se sumergen y emergen transformados y revitalizados en busca de adaptación a las nuevas condiciones del medio al que intentan dar sentido; el segundo, en el contexto microsocioal del individuo, se refiere al mecanismo de sublimación por el cual el individuo canaliza la energía de los instintos reprimidos por las pautas culturales dominantes encontrando una manera socialmente adecuada de salida a tales pulsiones.

El trabajo de investigación de Kay Redfield Jamison desde la psiquiatría es muy interesante, ya que no sólo fue realizado tomando en consideración los registros de ingreso a hospitales psiquiátricos de personajes del mundo del arte, la dimensión interior del artista, sino que la autora hizo un seguimiento genealógico con respecto a una serie de artistas, esto es, la dimensión externa, el entorno familiar. El hecho de tener dentro del árbol genealógico a parentela cercana que tenía registros de ingresos a psiquiátricos o historiales de colapsos o crisis nerviosas nos devuelve al planteamiento de Roger Bartra referente a las dos vertientes que toma el estudio de la Melancolía en la modernidad. El caso de la psiquiatría estaría más cercano a la neurofisiología, ligada al estudio de la perspectiva heredada de la teoría de los humores, es decir las conexiones con características de orden biológico y fisiológico del fenómeno del temperamento melancólico (tales como los estudios sobre el *Gen Depresivo*). En cambio Freud sigue la otra vertiente, enfocada en la parte cultural, en los imaginarios y construcción de las interpretaciones simbólicas, el tipo de análisis que se realiza mediante el psicoanálisis.

Ahora, acercándonos de nuevo a la obra de Freud retomamos sus ensayos sobre metapsicología, dentro de ellos encontramos un apartado muy específico que analiza la

⁶⁷ Idem. Perdonando la redundancia debida a la traducción pues en inglés sí existen dos términos diferentes: liberty y freedom, respectivamente.

diferencia entre *aflicción* y *melancolía*, que esperemos nos auxilie para realizar mejor la caracterización que deseamos hacer de la melancolía enfocada en el caso de Remedios Varo.

Freud plantea que, a pesar de coincidir en varias características, como son “estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones”⁶⁸, la característica distintiva que hace la diferencia entre la aflicción y la melancolía es que, ésta última, también implica la “disminución del amor propio”. Esta perturbación de la autoestima sería la clave. La aflicción es manejada por Freud como la *depresividad* de Fedida, es decir, la pausa para reajuste en el proceso de adaptación, generalmente asociado a la pérdida del objeto amado. El momento en el que todo organismo requiere detenerse por un momento para restablecer las conexiones necesarias para crear nuevas estrategias de adaptación a las condiciones cambiantes del entorno. Freud describe este proceso como el duelo o aflicción y lo describe como que “el examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado no existe ya y demanda que la libido abandone todas sus relaciones con el mismo. Contra esta demanda surge una resistencia naturalísima, pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido...Esta resistencia puede ser tan intensa que surja el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis” el retraimiento o ensimismamiento que aísla al individuo de la condición nueva que aun no logra manejar emocionalmente de manera efectiva, pero más adelante sostiene que “lo normal es que el respeto a la realidad obtenga la victoria. Pero su mandato no puede ser llevado a cabo inmediatamente, y sólo es realizado de un modo paulatino...Al final de la labor de la aflicción vuelve a quedar el *yo* libre y exento de toda inhibición”⁶⁹, termina con la fase de reconstrucción de la estrategia emocional adecuada para salvar la frustración de la nueva condición, en este caso, la ausencia del objeto amado. Es decir, que el *yo* se ve afectado por la pérdida del objeto y la consecuente asimilación de esta situación durante el proceso del *duelo*; comenzando con la pérdida del objeto y la conmoción que provoca en el sujeto y, seguido de la “sustracción de la

⁶⁸ S. Freud, *El malestar en la cultura y otros ensayos...* p. 215

⁶⁹ Ibid. p. 216-217

libido de este objeto”, es decir, la ruptura del vínculo, y el desplazamiento de la libido a un objeto nuevo, es hasta entonces que el ciclo se cierra y se van atenuando los síntomas para regresar a la “normalidad”. En cambio en la melancolía el mecanismo es muy diferente debido al factor clave de la perturbación de la autoestima y a la naturaleza misteriosa de la causa de la aflicción melancólica. Lo que nos sugiere es que esta perturbación de la autoestima tan típica de la melancolía, se debe a que el papel que desempeña el *yo* y su relación con el origen del estado melancólico. Sostiene que hay tres causas: la pérdida física del objeto amado, la pérdida de un objeto de naturaleza más bien ideal, y por último, he ahí la clave, cuando el origen se encuentra en lo que él llama la “pérdida desconocida”, es decir, de causa misteriosa. Cuando “no conseguimos distinguir claramente lo que el sujeto ha perdido, y hemos de admitir que tampoco a éste [al sujeto afectado] le es muy posible concebirlo conscientemente”, es similar al tipo de caso en el que la pérdida que causa la melancolía es parcialmente conocida por el enfermo, el cual “sabe a *quién* ha perdido, pero no *lo* que con él ha perdido. De este modo nos veríamos impulsados a relacionar la melancolía con la pérdida de objeto sustraída a la conciencia, diferenciándose así de la aflicción, en la cual nada de lo que respecta a la pérdida es inconsciente.”⁷⁰

Esta naturaleza enigmática, distintiva de la melancolía, la relaciona Freud directamente con el rol peculiar del *yo* en el estado melancólico y cómo el papel que desempeña afecta la evolución de las etapas del proceso de restablecimiento de la relación con la condición real. Plantea que esa “manía de empequeñecimiento” es decir el conflicto con la autoestima “debe de tener cierta razón y describirnos algo que es en realidad como a él le parece” es decir que en cierta forma el sujeto melancólico “percibe la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos...[aunque] entre la intensidad de la autocrítica del sujeto y su justificación real, según nuestra estimación del mismo, no existe correlación alguna” para nosotros su autopercepción no tiene conexión con la percepción objetiva que hacemos del sujeto y consideramos que debe de tener razones para ello sin embargo “nos hallamos ante una contradicción, que nos plantea un complicado enigma”. Conforme se realiza una analogía de esta enfermedad con la

⁷⁰ Ibid. 217

aflicción, puede deducirse que el paciente ha sufrido no sólo la pérdida de un objeto sino que, por sus manifestaciones autodevaluatorias inferimos que esta pérdida ha tenido en su propio *yo* un efecto distinto a la aflicción, de esta manera “la perspectiva de la afección del melancólico nos abre en la constitución del *yo* humano.”⁷¹

Más adelante expone la peculiaridad de la situación del melancólico. Afirma que el *yo* sufre una disociación, esto es, que una parte del *yo* se pone frente a la otra. Esta idea surge de la minuciosa observación que ha realizado con múltiples casos, dice que al escuchar pacientemente las quejas del melancólico empezamos a detectar que las críticas más violentas resultan con frecuencia “muy poco adecuadas a la personalidad del sujeto” es decir que bien pueden adaptarse a otra persona. La clave radica en que esos reproches del sujeto en realidad corresponden al objeto perdido, por lo tanto el momento clave dentro del proceso o ciclo descrito, es en la tercera fase, cuando la libido se ha sustraído del objeto amado perdido y, en lugar de haberla desplazado a otro objeto, lo que hace es retraerla hacia el propio *yo*, estableciendo una identificación del *yo* con el objeto perdido. De esta manera “se transformó la pérdida del objeto en una pérdida del *yo*, y el conflicto entre el *yo* y la persona amada, en una discordia entre la crítica del *yo* y el *yo*, modificado por la identificación”⁷² existente entre el objeto perdido y el sujeto afectado por la pérdida, y ésta va cargada de una fuerte ambivalencia por esa relación contradictoria entre las partes del *yo* escindido. Esta situación tan confusa, en que la frontera entre el sujeto y el objeto se desdibuja, bien puede transportarse al ámbito de lo social al hablar del colectivo que en su conjunto se ve afectado porque pierde conexión con un objeto digno de deseo, el referente de la *Cultura Objetiva* simmeliana. Ante esta situación requiere de, en el caso de una simple aflicción, retraerse para encontrar nuevas estrategias de adaptación al medio en movimiento expansivo; o, en el caso de un desfase más severo y profundo, la confusión entre la identidad propia, la pertenencia al grupo cultural y los referentes del conjunto social más amplio. Dos aspectos muy importantes son: el ámbito de la construcción de imaginarios individuales y colectivos, es decir el relacionado con los mitos, el arte o la religión, es muy relevante en tanto que es el sitio en que se

⁷¹ Ibid. 218-219

⁷² Ibid. p. 221

construyen las identidades y los referentes culturales; otra clave se encuentra en el grado de conciencia social que tengan el individuo, el grupo y la sociedad, y esto depende de varios factores que la misma sociedad puede o no producir para sus miembros, como plantea Simmel: las posibilidades de reconciliar los dos tipos de individualismo tienen que ver con las condiciones que el círculo social provee para que sus miembros logren potenciar la complementación de estos contrarios. En el caso del mexicano, según Bartra, esos factores que deberían de dar al individuo las posibilidades de conciliar ambos ámbitos (exterior e interior) y lidiar con las carencias y frustraciones a través de formas de canalización socialmente aceptables, quedan truncados al inocularse al constructo identitario con una melancolía artificial: la eterna nostalgia por un ficticio *paraíso ancestral perdido* idílico nos deja atrapados en una *impass* de coexistencia simultánea de lo mítico-mágico mezclada con un rencor sumiso que nos aísla en el desencanto que nos lleva a evadir la posibilidad de encontrar alternativas de interacción que activen a la sociedad civil. Esto permite la formación de un conglomerado de emociones encontradas que resultan en una maraña indigerible, de tal forma que la canalización más factible es la alienación (antes que la sublimación) evadiendo toda esta confusión que se “barre debajo del tapete” para no mostrar su vulnerabilidad, la desarticulación de acciones eficientes en el colectivo.

Volviendo a la revisión del concepto de Melancolía, es evidente que su estudio es menos transparente que el caso del duelo o la aflicción. Aunque Freud termina relacionando a la Melancolía con la depresión, o incluso el Síndrome Bipolar, a mí me gustaría seguir manteniendo la definición de Melancolía en un tono más sutil que nos permitirá mejor visibilidad. Esa acotación que se realizó de la Melancolía en sus matices más tenues como: actitud contemplativa (el estar absorto en algo) que va de la mano con el ensimismamiento. Que pudiera darnos las pautas de los posibles síntomas de un clima emocional dentro del contexto de la pintora Remedios Varo, los factores que dan al individuo posibilidades de conciliar con las condiciones del entorno en que vive y lidiar con las carencias.

Y retomando la construcción freudiana del proceso por el que pasa el melancólico, me gustaría rescatar una peculiaridad que nos acercará al ámbito del Arte. Me refiero al momento en que la libido se retrae, es decir que queda ensimismada, en el *yo*, que le provoca un estado en el que, en palabras de Freud, el melancólico es capaz “de tener cierta razón y describirnos algo que es en realidad como a él le parece...percibe la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos”. Dentro de esa meticulosa y larga lista de auto reproches “puede en realidad aproximarse considerablemente al conocimiento de sí mismo”⁷³, pero más importante aún “carece de importancia que el paciente tenga o no razón en su autocrítica, y que ésta coincida más o menos con nuestra propia opinión de su personalidad. Lo esencial es que describe exactamente su situación psicológica”, es decir, la agudeza y minuciosidad de su observación proviene de su mismo estado de profunda contemplación ensimismada, lo cual coincide con Guyau al hablar de los rasgos del desequilibrado que se aplica auto análisis exacerbados. Además observamos que este retraimiento provoca la división de algo aparentemente inseparable (a saber el *yo*) y por lo mismo logra tomar distancia y confrontar, lo cual le permite tener una perspectiva peculiar sobre sí mismo y de la realidad, que al mismo tiempo le intensifica, tanto la sensibilidad de percepción de ciertos aspectos del *yo* y del mundo, como la necesidad de expresarlo. Como menciona Freud: “el melancólico...carece, en efecto, de todo pudor ante los demás, sentimiento que caracteriza el remordimiento normal. En el melancólico observamos el carácter contrario, o sea el deseo de comunicar a todo el mundo sus propios defectos, como si en este rebajamiento hallara una satisfacción”⁷⁴. Esta agudización de la sensibilidad y emotividad suele relacionarse con la capacidad de creación artística y una manera de lograr sublimar, o canalizar, estas inquietudes y necesidades es proyectándolas en la construcción de realidades alternativas, y el arte se caracteriza por esta labor, en especial las tendencias más críticas, en el caso de la modernidad: las vanguardias, y dentro de ellas una de las más radicales fue precisamente: el surrealismo, al cual se encuentra adscrita la autora que analizaremos en la fase final de esta investigación, a saber: Remedios Varo.

⁷³ Ibid. p. 218

⁷⁴ Ibid. p. 219

2° Capítulo: Modernismo respuesta social y sublimación melancólica

La actitud crítica, la necesidad de cambio, impulsa los movimientos, el Modernismo no es la excepción. Se inicia una profunda ruptura asociada a un proceso de descomposición de formas que han socavado raíces profundas, los cimientos fundamentalmente humanos de la sociedad. Guyau realiza un análisis de este tipo de proceso, plantea que “es cierto que la decadencia coincide con la superioridad del procedimiento y del talento sobre la fecundidad inconsciente del genio. Las épocas de decadencia saben más y pueden menos...La cuestión de la decadencia está ligada, en nuestra opinión, a la biología y a la sociología...la vida de un pueblo ofrece las mismas fases biológicas que la vida de un gran individuo”⁷⁵ El autor hace una analogía entre la vejez y la decadencia, al esclerizarse enfrascando en las rutinas las estructuras mentales que se vuelven rígidas, la sensibilidad embotada, el aumento de automatismo, la falta de sentido, de trascendencia, ante esto se vuelve necesaria la renovación, el cambio. Guyau apuesta al arte pero no ingenuamente, el arte no está exento de ese proceso de decadencia, sin embargo tiene posibilidad de permitir la búsqueda del equilibrio mental y emocional colectivo cumpliendo con las circunstancias adecuadas que posibiliten esa función en el arte, para él:

⁷⁵ Guyau, p. 355

“la decadencia es el debilitamiento y la perversión de la vitalidad del ‘conjunto de fuerzas que resisten la muerte’. Como la sociedad es un organismo dotado de una conciencia colectiva y de una voluntad común, no puede subsistir más que por la solidaridad y el *consensus* de sus individuos que son sus órganos elementales. Esa solidaridad se expresa por el *espíritu público*, es decir, por una subordinación de las conciencias particulares a una idea colectiva...Pero hay que notar, cuanto más avanza la civilización más avanza la individualidad; y este desarrollo puede llegar a ser una causa de decadencia si, al mismo tiempo que la individualidad se muestra más libre y más rica, no se subordina voluntariamente al conjunto social. El equilibrio, de la individualidad creciente y la solidaridad creciente; ese es el difícil problema que se plantea en las sociedades modernas. En cuanto se rompe este equilibrio...hay debilitamiento del bienestar social y del espíritu público, hay desequilibrio, enfermedad, vejez, decadencia”⁷⁶

Los intentos realizados por las vanguardias conocidas como heroicas pasan por ese proceso de decadencia que va desacreditando las propuestas, pero el origen de estos fracasos es más profundo, en un origen común, una misma lógica de evolución que rige todos los ámbitos y que también pasa por un proceso de descomposición.

a) El vértigo de la irrealización: el espejismo

“Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones...Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aún cuando todo se desvanezca”

Marshall Berman

Trayéndonos de vuelta a la cuestión de la sociedad moderna, Berman nos liga de nuevo, con su análisis de Fausto, al contexto en el que escriben una serie de observadores y pensadores de la realidad social moderna. Nos describe el intenso proceso de transformación de la realidad social impactada por las estructuras tecnológica, económica, política y cultural, haciendo un énfasis en el ámbito de las

⁷⁶ Ibid. pp. 356-357

relaciones, nos pinta un paisaje devastado por la lógica del desarrollo⁷⁷ que actúa con la destructividad del impulso prometeico⁷⁸:

“Un desarrollo ilimitado y grandioso de las fuerzas productivas hará que la revolución política resulte superflua...el ritmo es frenético...y brutal...Las únicas *fuerzas infernales* que operan aquí son las fuerzas de la organización industrial moderna...no hace importantes descubrimientos científicos o tecnológicos...La clave del éxito es una organización del trabajo visionaria, intensiva y sistemática...todos los medios posibles para atraer a multitud de trabajadores...traspasa todas las fronteras...incluso el primario dualismo humano entre el día y la noche. Todas las barreras naturales y humanas caen ante el empuje de la producción y la construcción”⁷⁹

Más adelante, Fausto se regodea ante su creación, considerando que al transformar la economía y sus relaciones dinamizándolas crea un nuevo espacio físico, a través de la acción y la organización social, en el cual “*vivan muchos millones de personas, no seguras, pero sí libres para la acción*” se observa claramente la similitud con el esquema simmeliano de la ampliación del círculo social, que nos lleva a la tragedia de la cultura, aquí Berman nos plantea la tragedia del desarrollo, la cual surge de una serie de paradojas pues se trata de esclavizar para liberar y de construir *vacíos*:

“la modernización del mundo material como un sublime logro espiritual...es trágico a la vez que heroico...irónicamente, su tragedia surgirá precisamente de su deseo de eliminar la tragedia de la vida...Este es el tipo de mal característicamente moderno: indirecto, impersonal, mediatizado por organizaciones complejas y papeles institucionales...Parece que el proceso mismo del desarrollo, aún cuando transforme un terreno baldío en un pujante espacio físico y social, recrea el baldío dentro del propio desarrollista. Es así como opera la tragedia del desarrollo.”⁸⁰

Pero en la introducción de su libro, nos plantea el caso de la tragedia de la cultura y de los individuos. Por un lado nos dice que todas las relaciones “estancadas y

⁷⁷ Luc Ferry lo equipara con las lógicas de la utilidad, el consumo y la intrascendencia, en su libro *¿Qué es una vida realizada? Una nueva reflexión sobre una vieja pregunta*. Paidós. Barcelona. 2003. Se refiere también a la lógica del Progreso, sobre la cual expondremos más adelante el planteamiento de Victoria Combalá en su descrédito de las vanguardias como el descrédito de la ideología del progreso en el arte.

⁷⁸ Término utilizado por I. Wallerstein, pero que también lo analiza Gilbert Durand, en *Introducción a la Mitología*, al escribir sobre su cuenca semántica y los mitos que se sumergen y emergen de la “noria” transformados, para este autor en el siglo XIX se vivió la presencia del mito de Prometeo (que equivale a Fausto con Berman), el siglo XX ha sido el mito de Dioniso (como lo vislumbraba Nietzsche) y en el siglo XXI nos deja ver la emergencia del rostro del nuevo mito, el de Hermes.

⁷⁹ Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece*. S. XXI. México. 1992. p. 56

⁸⁰ Ibid. pp. 58-60.

enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas”⁸¹, lo que en Berman aparece como un proceso de putrefacción acelerado en Bauman se entiende como proceso de licuefacción. Por otro lado, considera el impacto a nivel humano en las personas, menciona que “el sentido de sí mismo y de la historia del hombre moderno *se convierte realmente en un instinto para todo*. En este punto se abren muchos caminos. ¿Cómo encontrarán los hombres y las mujeres modernos los recursos para hacer frente a su *todo*? Nietzsche apunta que hay muchos *Little Jack Horners* por todas partes, cuya solución al caos de la vida moderna es intentar no vivir en absoluto: para ellos *ser mediocres es la única moralidad que tiene sentido*”⁸², y esto nos recuerda el artículo de Pablo Hernández Christlieb: “quien está contento, satisfecho, orgulloso de su vida, es por lo común un excelente mediocre...para intentar hacer lo que no tiene caso...fundar formas de pensar y de sentir y de hablar...se requiere de verdad el desamparo del desencanto melancólico. Para crear hay que carecer”⁸³. Esto no quiere decir que todos los creadores sean melancólicos empedernidos pero si hay una relación evidente entre la creación y este tipo de temperamento, en el arte es más fácilmente observable puesto que la misma naturaleza del ‘gremio’ permite que sus integrantes sean excéntricos sin padecer tan grave estigma por esto, en el caso de otro tipo de actividades me parece que tiene relevancia el contexto de la normatividad conductual implícita, por ejemplo, quizá sea menos apropiado, o más bien, incómodo el observar este tipo de relación melancolía-creación en un ámbito en el que la racionalidad es la fundamentación del tipo de trabajo que se desarrolla, dentro de este tipo de ámbito, el que un investigador-creador-productor muestre tintes melancólicos en su carácter pertenece más bien al rubro de la *ropa sucia que se lava en casa*, pues el estatus requerido para su reconocimiento puede verse afectado. En cambio en el arte está permitida, y a veces parece requisito, la extravagancia, el ser “temperamental” o excéntrico. En fin, volviendo a la cuestión del impacto de los trágicos cambios de sociedad y cultura en el individuo, Berman continúa

⁸¹ Ibid. p. 7.

⁸² Ibid. p. 9.

⁸³ Loc. Cit. P. 31.

con su análisis diciendo que “las masas no tienen *yo*, ni *ello*, sus almas están vacías de tensión o dinamismo: sus ideas, necesidades y hasta sus sueños *no son suyos*; su vida interior está totalmente administrada, programada para producir exactamente aquellos deseos que el sistema social puede satisfacer, nada más.”⁸⁴ Esto resulta sumamente grave al fusionarlo con el trabajo desarrollado por Freud pues hablar de la desaparición del *yo* me parece objetable por lo que considero pertinente rescatar el argumento que Freud plantea en otro texto⁸⁵, en el cual construye la relación entre los llamados sueños diurnos, o fantasías, la actividad del juego en los niños, y la creación poética. Me tomo la libertad de hacer algunas citas en extenso sobre este trabajo de Freud:

“Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo e un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino...la realidad efectiva. El niño diferencia muy bien de la realidad su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva; y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real. Sólo ese apuntalamiento es el que diferencia su ‘jugar’ del ‘fantasear’...El poeta hace lo mismo...crea un mundo de fantasías...lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva...de la irrealidad del mundo poético derivan muy importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce, pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta.”⁸⁶

Freud enlaza el tipo de actividad psíquica que desarrollan los tres casos, el niño al jugar, el adulto al dejar de jugar y el escritor al realizar sus obras. Resulta muy interesante el doble camino que sigue esta juego fantástico de los infantes: por un lado, al entrar en la edad adulta, la actividad lúdica, que tiene que cesar, se reprime y pasa a formar parte de la vida oculta de nuestras fantasías (aunque también el sentido del humor y los chistes juega aquí un papel muy importante⁸⁷); por otro lado, el mecanismo que describe Freud al final de la cita, sobre la manera en que el artista, al representar en la

⁸⁴ M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece...* p. 16

⁸⁵ Sigmund Freud. *Obras Completas*, Tomo IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1975.

⁸⁶ Ibid. pp. 127-128

⁸⁷ Al respecto hace un análisis interesante y ameno Juan Carlos García García, en “*El humor: Sobre lo trivial y lo trascendental*” en la compilación de *Investigaciones Semióticas IV de la Asociación Española de Semiótica*, el vol. I de las Actas del IV Simposio Internacional en Sevilla, dic. 1990, editada por Visor Libros.

irrealidad poética del mundo imaginario ciertas emociones no placenteras logra transformar su carácter y convierte la experiencia en fuente de entretenimiento y placer, la metamorfosis del contenido emocional. Quedan patentes dos cuestiones, el mecanismo de sublimación del artista y la catarsis de los espectadores. Este vínculo que se crea entre artista-obra-espectador es una clave importante de los fracasos parciales de las vanguardias y del estado melancólico al que puede conducir la irrealización y la falta de reconocimiento del artista por su entorno social pero de esto se hablará en el sitio pertinente, las vanguardias y sus melancolías.

Volviendo a la objeción sobre la desaparición del *yo* con Berman, me gustaría continuar con la primera vía que nos da Freud para el tránsito de la actividad lúdica del niño al llegar a la adultez:

“El adulto deja, pues, de jugar; aparentemente renuncia a la ganancia de placer que extraía del juego. Pero quien conozca la vida anímica del hombre sabe que no hay cosa más difícil para él que la renuncia de un placer que conoció. En verdad, no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por otras; lo que parece ser una renuncia es en realidad una formación de sustituto o subrogado. Así, el adulto, cuando cesa de jugar, sólo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de *jugar*, ahora *fantasea*. Construye castillos en el aire, crea lo que llama *sueños diurnos*...El fantasear de los hombres es menos fácil de observar que el jugar de los niños. El niño...no juega para los adultos como si fueran su público, tampoco oculta de ellos su jugar. En cambio, el adulto se avergüenza de sus fantasías y se esconde de los otros, las cría como a sus intimidades más personales...Pues bien; hay un género de hombres a quienes no por cierto un dios, sino una severa diosa -la Necesidad- ha impartido la orden de decir sus penas y alegrías. Son los neuróticos...Procedamos a tomar conocimiento de algunos de los caracteres del fantasear. Es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es el cumplimiento de deseo, rectificación de la insatisfactoria realidad. Los deseos pulsionales difieren...Más bien se adecuan a las cambiantes impresiones vitales, se alteran a cada variación de las condiciones de vida, reciben de cada nueva impresión eficaz una ‘marca temporal’, según se le llama. El nexo de la fantasía oscila en cierto modo entre tres tiempos, tres momentos temporales de nuestro representar...una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil la más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo...pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar

engarzado por los deseos...el deseo aprovecha una ocasión del presente para proyectarse un cuadro del futuro siguiendo el modelo del pasado.”⁸⁸

El hecho de que la actividad lúdica se refugie en las fantasías y que éstas formen parte de la sintomatología del neurótico nos remite de nuevo a Christlieb, pareciera ser que efectivamente la gente sana, satisfecha, no se ve afectada por estos sueños diurnos (o ensoñaciones como lo veremos en seguida con Luc Ferry), aunque considero que la palabra mediocre es algo fuerte, preferiría utilizar el término conformista. Siguiendo con esta objeción a la desaparición del *yo*, diría que más bien parece que este *yo* colectivo se retrae y se conforma con la administración mental y emocional que le provee el entorno. Lo que habría que observar es cómo afectaría este mecanismo de organización mental, emocional y conductual, a los individuos para que realmente se *melancolizara* la atmósfera de una época. Esto es, que fuera tan fuerte el extrañamiento con respecto a la pérdida del objeto, en este caso, las referencias por la doble tragedia, de la cultura y del desarrollo, como para que la población, o sectores de ésta, llegaran a realizar un mecanismo análogo al descrito por Freud en el duelo y la melancolía. Ese cambio en la esfera valorativa que impulsa varios procesos mueve engranajes sociales arraigados profundamente, el caso del arte se localiza en la parte más sensible de la esfera, en la emocionalidad, por lo mismo nos puede proveer de un termómetro, y según el planteamiento sobre el mercado del arte de Christine Frerot:

“Una de las hipótesis de la sociología del arte reconoce la existencia de sistemas organizados (productores, consumidores, intermediarios) en torno a las obras. Esos sistemas desempeñan funciones diferentes y se rigen por relaciones específicas basadas en diversas formas en que se organiza la vida artística...partiendo del postulado que propone que la obra de arte es a la vez un signo y un hecho social. Se intentó, igualmente, subrayar el grado de influencia del desarrollo de la sociedad urbana sobre el crecimiento de las artes y mostrar que el cambio de las representaciones plásticas se efectúa, en gran medida, cuando la sociedad tiene ‘nuevas aspiraciones a la vez, económicas, sociales y técnicas’.”⁸⁹

⁸⁸ Ibid. pp. 128-131

⁸⁹ Christine Frerot, *El mercado del arte en México 1950-1976*. INBA/CENIDIAP. México. 1990, p. 13

En el caso de la década de los años 50, donde centramos nuestro análisis de la obra de Remedios Varo, será necesario examinar los procesos de construcción de identidades, la de ella y la de la sociedad mexicana de esa época para observar el estado en el que se encuentra el *yo*, individual y colectivo y su relación. Cuando Remedios Varo a arriba México es un momento coyuntural, aunque tardaría todavía una década y media en consolidar su obra y tener la oportunidad de exponerla pero ya entonces se veía los síntomas de un proceso:

“la política oficial ha concentrado durante mucho tiempo la difusión del arte y así ha podido reforzar patrones, como son el culto a los llamados ‘tres grandes’ de la Escuela Mexicana: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, culto que se encuentra fuertemente arraigado... Considero como rasgos permanente y característico de la producción artística mexicana de este siglo la existencia de una dialéctica constante entre arte mural y pintura de caballete; fenómeno que, debido a la conjunción de la influencia de la antigua tradición mural y a la intervención del Estado, se hizo más palpable en la vida social y cultural a partir de los años cuarenta, cuando las puertas de México se abrieron a las corrientes artísticas del extranjero... La transformación del Estado Mexicano... provocó la modificación del papel de los intelectuales y los artistas en la sociedad. Estos últimos se internaron individualmente por el camino de la crítica y pusieron en tela de juicio la herencia de los valores revolucionarios, tanto ideológicos como plásticos. La pérdida de identidad cultural, cuya reconquista sirvió para cimentar la Escuela Mexicana, aceleró la atomización de los artistas, las luchas entre las diferentes tendencias, las alianzas fugaces y la emigración de numerosos pintores, e hizo reinar el individualismo... en la medida en que el arte perdió su razón de ser inicial, se enfrentó al problema de la alineación en el que se debatían, desde hace ya varios decenios, los artistas europeos y estadounidenses”⁹⁰

Parece que efectivamente, el punto clave del colapso que lleva al arte a su ensimismamiento, proceso ya vivido en Europa y Estados Unidos tiempo atrás, sucede en México entre los años cuarenta y cincuenta. Pero esto pertenece al análisis que se realizará en el tercer capítulo. De momento, para terminar con la objeción que hacia a Marshall Berman sobre el *yo*, diremos que más que desaparecer, este se dispone, en diferentes grados, a pasar por la *Fábrica de Conformes*. Sobre esto extendimos la revisión al texto de Luc Ferry pertinente para llevar la recuperación que este autor hace al planteamiento de Freud sobre las fantasías y su calidad de innombrables,

⁹⁰Ibid, p. 12

circunscribiéndola a la lógica de la ensoñación que está ligada a otra serie de lógicas relacionadas con la modernidad. Da una lista de razones del por qué nos avergonzamos de nuestras fantasías, a pesar de que no somos pocos los que utilizamos este recurso. En realidad parece ser que la neurosis forma parte de los requisitos para la supervivencia en la urbe moderna. Sobre la neurosis, Ferry realiza un comentario que quisiera rescatar por la descripción que hace, dice, refiriéndose a la diferencia entre psicosis y neurosis que “el psicótico es el que ha adquirido la convicción inquebrantable de que dos y dos son cinco...ha perdido el contacto con la realidad...el neurótico también piensa que dos y dos son cinco, *pero es algo que a éste, a diferencia del primero, le molesta terriblemente*. De lo cual se deduce que todavía está apegado a la realidad, aunque sea por la angustia”⁹¹, insatisfacción, fastidio, etc. Significativo comentario pues esa *molestia* puede, por un lado, provocar irritabilidad e inquietud, pero también ensimismamiento y obsesivo análisis (y autoanálisis) reflexivo*, característico del melancólico, según Freud. Pero volviendo sobre el problema del extraño y profundo sentimiento de vergüenza que la confesión de fantasías diurnas conlleva, Ferry nos plantea una serie de causas todas cargadas de tal peso social que contribuyen a desacreditar cualquier intento de divulgar este mundo secreto que nos fabricamos: primero tenemos el carácter infantil innegable “esta situación nos esta vedada en gran medida a los adultos” a esto, se añade cierto “egocentrismo...que también parece indecoroso cuando se exhibe en público”, junto con esto, tenemos un rasgo de gran peso: “tener necesidad de fantasear es aceptar, aunque sea de manera implícita, que uno no es feliz...nunca es agradable comunicar la pertenencia a la categoría poco envidiable de los ‘frustrados’” y para cerrar con broche de oro, la consideración, en ciertos casos, de la ensoñación como “la antesala de la locura” ya que estar loco es ante todo abandonar la realidad, por lo tanto, se encuentra en los límites de la neurosis.

El detenernos un momento sobre la vergüenza resulta pertinente para avalar lo que plantea Thomas Scheff (en la sociología de las emociones) al llamarla emoción

⁹¹ Luc Ferry, *¿Qué es una vida realizada?*, Paidós. Barcelona. 2003. p. 18

* Como se dice vulgarmente, la necesidad de *buscar tres pies al gato*, que describe Guyau como parte de los rasgos del individuo al hablar de los artistas desequilibrados y decadentes, y el análisis que hace sobre los riesgos de la función social y moral del arte.

fundamental sobre la cual centra y extiende su esquema relacional de análisis sociológico de las emociones. Para Scheff la clave de la vinculación entre los individuos está en la formación de lazos seguros o inseguros con respecto a los demás; los criterios que utiliza para detectar si es o no seguro el lazo tiene que ver con el distanciamiento y cercanía del individuo respecto al grupo: si está demasiado diferenciado, autónomo, *atomizado*, se aísla, si tal autonomía no se encuentra definida el individuo es *engullido* por el entorno. Cuando se encuentra un equilibrio armónico de distancia entre individuo y colectivo entonces se da una construcción adecuada del *yo* sin perder el contacto y los vínculos con el entorno, según Scheff, es en estas condiciones en las que se puede dar la solidaridad que lleva a la cooperación y la vergüenza funciona como la emoción clave para detectar el estado en el que se encuentra el vínculo social. Esto lo hace basándose en el trabajo de Charles H. Cooley* quien propone que el yo social se compone de tres elementos: cómo creemos que nos vemos, cómo creemos que nos ven y lo que sentimos al respecto, orgullo o mortificación, es decir que “hay un juego de percepción cognitiva, un juego de valoraciones, y finalmente su transmutación en un juego de emociones”⁹². Por lo tanto la vergüenza será la “emoción social por antonomasia en tanto surge de la supervisión de nuestras propias acciones mediante la percepción del yo, de la persona, desde el punto de vista de los otros”⁹³. La constante amenaza de turbación al pasar por una situación embarazosa es un termómetro interesante, Scheff menciona que la cuestión se viene a complicar por el hecho de que nos avergonzamos de avergonzarnos provocando una especie de *espiral afectiva* que cabe mencionar pues, dentro de este bucle paradójico se encuentra la confesión de las ensoñaciones freudianas. El que los niños se avergüencen es aceptable, pero un adulto tiende a reprimirlo, para Scheff la sociedad moderna “reprime sistemáticamente esta emoción. Basada desde el origen en la ruptura de ligaduras sociales, cimentada sobre el mito del individualismo, esta sociedad a negado y reprimido la vergüenza por cuanto en sí misma pone de manifiesto y recuerda la falsedad

* el primero en formular un esquema de mecánica de sociabilidad en el que el elemento afectivo se encontraba incluido

⁹² E. Bericat Alastuey. La sociología de la emoción y la emoción en la sociología...p. 168

⁹³ Th. Scheff “Socialization of Emotions. Pride and Shame as Casual Agents”. En Kenper, Th. D. (ed.) *Research Agendas in the Sociology of Emotions*. Albany: State University of New York. P. 281

del mito, es decir, la imagen de una sociedad compuesta por individuos perfectamente autónomos que no suspiran por un vínculo social seguro”⁹⁴.

A continuación este autor relaciona su teoría sociológica de la vergüenza con las teorías del control* y del conflicto social. Tomaremos sólo el primer caso, considera que la vergüenza, al igual que el *legítimo orgullo*, forman un “sutil pero eficaz y permanentemente activo sistema de control social, que explica por qué los individuos se someten. A una pasión sólo puede oponérsele otra pasión. Mantener la dignidad y el respeto y evitar el dolor de la vergüenza, es lo que hace operativo, en el individuo, el sistema de control como sistema motivacional”⁹⁵ que orienta las conductas y clasifica a los individuos, de ahí el prolongado análisis realizado por Scheff sobre el rol tanto del enfermo mental como de la catarsis del ritual dramatizado para la formación o la reparación del vínculo social en adecuada armonía de distancia y cercanía. Esto lo maneja al plantear que la “función catártica teatralizada de una situación que evoca angustia, y en la que los individuos participan desde una adecuada *distancia emocional*, una distancia en la que el espectador ni se deja absorber por las emociones ni permanece emocionalmente ajeno al drama, es decir, una *distancia estética* que le permite oscilar entre las posiciones de participante involucrado y de observador externo”⁹⁶. Esto nos lleva de lleno al terreno del arte en dos cuestiones: el *poder*, como lo llama Guyau, es decir, la capacidad del contagio emocional que puede provocar y por lo mismo su función de difusor emocional; y la forma en que el artista se relaciona con su medio, la naturaleza crítica y subversiva del arte que le permite, auspiciado por eso halo de excentricidad, mantenerse al margen de cierta normatividad social, lo cual promueve el uso de las fantasías o ensoñaciones para la representación de realidades distintas que evoquen alternativas para la sociedad.

⁹⁴ Th. Scheff. *Microsociology. Discourse, Emotion, and Social Structure*. Chicago: The University of Chicago Press, p.12

* Este planteamiento constituye el grueso de la obra inicial de Scheff, centrada en el estudio de las enfermedades mentales y de la catarsis socioemocional del ritual.

⁹⁵E. Bericat... p.170.

⁹⁶ Th. Scheff. *Catharsis and Healing, Ritual and Drama*. Berkeley: University of California Press. Citado por E. Bericat...p. 170

Volviendo al planteamiento de Ferry revisemos la tipología de la ensoñación que realiza, con ella nos da más pautas para entender este fenómeno. Propone cuatro formas de ensoñación que engloban “nuestras capacidades imaginativas” en materia de realización social. La primera, los sueños de *posesión* (el “ojalá tuviera...”), segunda, sueño de *reparación* (el que pudiéramos resarcir y resarcirnos de las crueldades de la realidad, las omisiones, los malos entendidos), una tercera categoría, los sueños de *seducción* (de los atributos ideales a los que aspiramos) y finalmente, los eróticos (tanto sexuales como amorosos). De esta categorización, los que destaca mejor son los referentes a la posesión y la reparación como se verá a continuación. Además de la apreciación sociológica de Ferry respecto a la lógica de la ensoñación, tenemos su análisis contextual sobre las condiciones que implican las diferentes lógicas que se ven implicadas en el proceso de entretejimiento de referentes morales, sociales y culturales.

La lógica del progreso nos lleva al avance irreversible e infrenable teniendo como consecuencia al tedio, no sólo por realizar una actividad meramente técnica, mecánica, sino como la banda sin fin de la lógica infinita y desprovista de finalidad que, para Ferry, es lo característico del mundo técnico regido por la razón instrumental cuyo “único objetivo en la medida en que haya uno, es el de la intensificación de los medios como tales...[que] prohíbe que uno pueda detenerse”. Y el ya mencionado drama que desata la toma de conciencia de que, a pesar de mantener este ímpetu progresista, en realidad nadie sepa a ciencia cierta si el desarrollo en sí procura o no, a fin de cuentas, más felicidad y libertad. A continuación hace una asociación de los efectos de esta lógica con otra lógica profundamente imbricada, “de ahí que se nos escape el curso del mundo...De ahí también el sentimiento de *desposesión*...el resultado como tal se convierte en el objetivo de un verdadero culto, pues destruye por completo la antigua lógica del sentido, en beneficio de la única lógica de la competencia...*vivir, sobrevivir y realizarse* son en última instancia sinónimos, por lo cual la ‘vida buena’, en efecto, sea cual sea el sentido que se le atribuyese antaño, debe ser reemplazada por la ‘vida realizada’...o fracasada...que equivale pura y simplemente a una incapacidad de adaptación al movimiento generalizado”⁹⁷. Esta lógica de la utilidad y la *desposesión* nos lleva directamente a

⁹⁷ Ibid. pp. 24-27

enlazar la siguiente lógica, la del consumo. Ferry se refiere a la ficción de creer que se pueden satisfacer plenamente necesidades emocionales con cosas materiales, “con el consumo...el sueño se desmorona” la cuestión no es tanto que la realización del sueño se considere imposible, sino por el hecho de saber que en el fondo el que se realice la fantasía no nos aportará toda la satisfacción que esperamos de ella: “No hay nada peor que el fracaso, salvo la realización no del todo satisfactoria”⁹⁸ nada más riesgoso que desear cosas sin tener clara conciencia de su naturaleza, ya que la realización de lo que Ferry llama los “propios fantasmas: no son verdaderos deseos...sino el indicio de una frustración esencial”, no son anhelos que nos brinden posibilidades reales de vida sino carencia mal canalizada, engendrada por la lógica absurda del consumo, la “rendición al universo idolatrado de las mercancías”. Parece que la sensación de vacío se potencia al recibir una satisfacción a medias, y que sería mejor continuar con la expectativa.

Con esto pasamos a la última lógica que menciona Ferry, la de la intrascendencia, que provoca un profundo efecto de desesperanza respecto a las expectativas humanas, ya que, a diferencia de la antigüedad, en la que la “cuestión de la ‘vida buena’ significaba, ante todo, iniciar la búsqueda de un principio trascendente...lo que mejor caracteriza a la época contemporánea...es la convicción...de que la realización o el fracaso de la vida ya no se evalúa en términos de trascendencia...si ya no hay trascendencia ¿por qué no cultivar el triunfo por el triunfo,...la vida realizada más que la vida buena, aquí y ahora, más que en un hipotético ‘más allá’?”⁹⁹. Esto es que, al no haber ya oportunidad de ser resarcido en un futuro, es decir, “si ya no existen ni el infierno ni el paraíso, nuestras desgracias pierden el estatus -sin duda doloroso, pero eminente y, en ciertos casos fecundo- de *pruebas* en un itinerario que conduce al más allá. El sufrimiento y la infelicidad ven cómo sus virtudes *redentoras* tienden hacia el cero.”¹⁰⁰ Es decir, el descrédito de la trascendencia, la pérdida del sentido de la abnegación, el autosacrificio. Aunado esto a lo que Berman considera como los temores más hondos del “desarrollista”, que tienen que ver con la aceleración de la velocidad de producción y avance del progreso, es decir que, si el desarrollista “tuviera que detenerse, algo oscuro de esas

⁹⁸ Ibid. p. 27.

⁹⁹ Ibid. pp. 21-23.

¹⁰⁰ Ibid. p. 29.

sombras podría alcanzarlo” o que “ si se detienen a descansar, a ser lo que son, son barridos del mapa”, ya que el “ciclo interminable de expansión e innovación, pasa de vanguardista a obsoleto de un momento a otro...esta lógica alcanza incluso al propio progreso pues el proceso de desarrollo debe pasar a su vez por un perpetuo desarrollo”¹⁰¹. Esto representa un claro temor a la inmovilidad por lo que ciertas actitudes con tendencias diferentes adquieren una connotación negativa. Con esto tenemos, por un lado, que la posibilidad de encontrarse emocionalmente cautivado por la actitud contemplativa o el ensimismamiento es disfuncional con respecto a esta red de lógicas que conforman la telaraña moderna atrapada en el cause irrefrenable del desarrollo. Por otro lado, tenemos que la profunda contradicción de fondo de la modernidad está en esa actitud simultánea de entusiasmo y rechazo que le hace buscar la innovación constante. El sentir que en el arte se están produciendo cambios intensos pero sin tener la teoría suficiente como para poder comprender con una conciencia más profunda la situación, es lo que va llevando a los artistas a la búsqueda de respuestas a través de las propuestas del modernismo. Pero esta respuesta no es capaz de escapar a la telaraña pues, según Berman:

“la visión del modernismo como revolución permanente y sin fin contra la totalidad de la existencia moderna...busca el derrocamiento violento de todos nuestros valores y se preocupa poco de la reconstrucción de los mundos que destruye...Omite el gran romance de la construcción, fuerza crucial del modernismo...la fuerza afirmativa y vitalizadora...siempre unido en mortal abrazo con su cólera y desesperación nihilista...Todas estas visiones y revisiones de la modernidad eran orientaciones activas hacia la historia, intentos de conectar el presente turbulento con un pasado y un futuro, de ayudar a los hombres y mujeres del mundo contemporáneo a sentirse cómodos en él. Todas estas iniciativas fracasaron, pero brotaron de una amplitud de visión e imaginación y de un ardiente deseo de disfrutar del presente.”¹⁰²

Berman continúa la reflexión considerando que fue esta ausencia de “visiones e iniciativas generosas lo que hizo de los años setenta una década tan triste. Prácticamente nadie parece hoy en día querer establecer la gran conexión humana que entraña la idea de modernidad”, esto se refleja en el desinterés de la década de los 80. Y después menciona que Foucault y su panóptico (al estilo de la interpretación que hace Marshall McLuhan

¹⁰¹ M. Berman. *Todo lo sólido se desvanece. La experiencia de la modernidad*. S. XXI. México. 1992. p. 71

¹⁰² Ibid. pp. 18-23.

del experimento de Pavlov, que el carcelero no se salva de la cárcel, que para condicionar al individuo hay que condicionar al ambiente y a los que condicionan), proveyeron a los intelectuales de “una generación de refugiados de los sesenta una coartada histórica mundial par explicar el sentimiento de pasividad”¹⁰³ que se apoderó de tantos intelectuales en los 70: “Es inútil tratar de resistir a las opresiones e injusticias de la vida moderna, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la total inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos.”¹⁰⁴ Es el nihilismo superficial (que me recuerda lo que planteaba en la tesis de licenciatura) como la *atrofia de la reflexión*, los nihilistas decimonónicos llenos de intensas tensiones internas que los colocaban en un vacío tan denso que no parecían estar en la nada, en cambio el vacío actual es mucho más superficial, hueco. Me parece interesante que Berman no habla de los años cincuenta, menciona que el periodo de los cuarenta “se había vuelto insoportablemente solemne, rígido y cerrado”, y luego el boom efervescente de los sesenta “Su ideal era abrirse a la inmensa variedad y riqueza de las cosas...insuflaron aire fresco y lúdico en un ambiente cultural”, que se pierde por completo para los setenta “Todas estas iniciativas fracasaron, pero brotaron de una amplitud de visión e imaginación y de un ardiente deseo de disfrutar del presente.” Retomando el ciclo que se ve desde los 40, al parecer los cincuenta son justo el punto límite (la gota que derramó el vaso) para pasar de una actitud a otra. Visto como síndrome bipolar el paso de lo depresivo a lo maníaco, el momento de mayor creatividad. El puente entre los dos estados extremos es la clave y lo que permite que el artista logre crear.

Hasta que punto está pasando por un ciclo que pudiera interpretarse como: de la represión y el ensimismamiento ante el embate del entorno, a la depresividad (de Pierre Fedida) entendida como pausa regulatoria de restablecimiento en un proceso de recuperación, para llegar al periodo de la explosión creativa. Los cuarenta como embate, los cincuenta como reflexión melancólica y los sesenta como expresión de la reflexión. Y si se considera cíclico este proceso podríamos estar consolidando la recta a la rigidez

¹⁰³ Ibid. p. 25

¹⁰⁴ Idem

nuevamente (lo cual nos provoca reflexionar sobre la actualidad hacia donde va el arte y que función desempeñará ahora pero eso es tema para otra tesis). Al respecto menciona Victoria Combalía en su artículo sobre *El descrédito de las vanguardias*, que en los años 70 se ve:

“el clima de pesimismo que ha invadido a gran parte de los que soñaron la revolución posible. En un mundo en el que la política se teje mediante hilos invisibles, en el que los proyectos revolucionarios han de contar siempre con el espectro del bloqueo económico internacional, o en el que el fantasma de los desastres ecológicos angustia cada vez más...las propuestas utópicas y las declaraciones llenas de fe en la esperanza de un mundo mejor acaban por perder su sentido...Aquella confianza en los años sesenta en la posibilidad de un mundo en progreso en el seno del propio capitalismo -producto de la euforia económica del momento- ya no es pertinente hoy...es interpretada ahora como un sueño ingenuo de la fiebre desarrollista...asistimos al fracaso de aquella otra idea típica de los años sesenta según la cual un cambio en la expresión produciría un cambio en la dominación...que sólo una revolución a nivel del sujeto podía transformar las relaciones sociales...en estos últimos años asistimos a flexibilización en las costumbres que corre pareja a una *radicalización conservadora* en el campo estrictamente político. Los Estados, es cierto, toleran una liberalización creciente en el comportamiento privado...pero invaden progresivamente, y cada vez con más fuerza, todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana, anulando cualquier expectativa de revolución total.”¹⁰⁵

Tal como sucede con las ensoñaciones o fantasías freudianas, hay un deseo que une las tres dimensiones temporales: un deseo que utiliza una situación del presente, con el fin de planificar una imagen del futuro sobre un modelo que recupera de su pasado, y es poco más o menos lo que propone Berman en su libro: voltear hacia los modernismo del pasado para devolvernos nuestras raíces “nuestro deseo de estar arraigados en un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento...que destruye tanto los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado como nuestros vínculos emocionales con estos mundos perdidos...nuestras desesperadas lealtades a los grupos...que esperamos que nos den una *identidad* sólida, y la internacionalización de la vida cotidiana... Experiencias como éstas nos ligan al mundo

¹⁰⁵ V. Combalía, *El descrédito de las vanguardias*, Ees Blume, Barcelona, 1980, p. 127

moderno del siglo XIX”¹⁰⁶. Esto nos trae de vuelta por el puente del tiempo hasta fines del siglo XIX para recuperar la visión de la melancolía.

El poder de Arte: la función del espejo

“El arte por el arte, la contemplación de la forma pura de las cosas acaba siempre por conducir al sentimiento de una monótona maya, de un espectáculo sin fe y sin objeto. Además, hace del arte algo que tiene mucho de concentrado en sí, de aislado, no de expansivo y de social, pues la sociedad humana no sabría interesarse por un puro juego de formas...”

“...El novelista busca las causas del mal social; hace la anatomía de las clases y de los individuos para explicar los ‘desequilibrios que se producen en la sociedad y en el hombre’. Esto le obliga con frecuencia a trabajar en asuntos ‘corrompidos’, a bajar al medio de las miserias y de las locuras humanas.”

J.M. Guyau

Atendiendo a la descripción de Guyau, contemporáneo de Simmel y Durkheim, podemos observar lo evidente que resultaba para muchos observadores y pensadores de la sociedad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX la tendencia melancólica subyacente en la conformación de la modernidad. Para Guyau representa un grave riesgo pues, al analizar la función social y moral del arte, considera que no es nada recomendable esta inclinación en las obras literarias de su época, sin embargo no le da una connotación completamente negativa, lo cual resulta ambiguo pero enriquecedor. Reconoce como ley sociológica el hecho de que cuanto más avanzamos, más intensa se hace la vida social y más rápida su evolución y esta rapidez produce también la disolución de los referentes (como vimos con Simmel); incluso nos lleva a la imagen evocadora en la que asistimos a veloces ciclos de auroras y crepúsculos, sin poder decir muchas veces si “el día viene o se va”. Sin embargo, a pesar de lo caótico que pueda ser este ciclo acelerado de modificaciones y adaptaciones reconoce que “lo esencial es que

¹⁰⁶ Ibid. p. 26

una sociedad produzca genios; podrán parecer decadentes en ciertos puntos, serán renovadores en otros...cambiar y renovarse; pero los genios son raros, y hay que saber esperar antes de declarar que ha venido irremisiblemente la hora de la decadencia”¹⁰⁷, con esto deja medio velado el planteamiento que realizará después, acerca de la función que cumplen los artistas decadentes, desequilibrados y los riesgos que conlleva respecto al poder del arte.

Antes de pasar a esto describe dos posturas que se toman ante la decadencia, una positiva y otra negativa, dependiendo de cómo son percibidos e interpretados sus rasgos. El primero de estos rasgos se refiere a la percepción de la decadencia como el “mal gusto” y la “incoherencia de ideas”, y provoca dos reacciones, el considerar que es un producto de la desmesura y la falta de autocrítica, lo cual no disminuye la creación de ideas e imágenes; o como el triunfo del espíritu crítico y analizador que puede paralizar el “impulso del genio creador”. Como se puede observar Guyau ubica a los decadentes y desequilibrados dentro del matiz púrpuro de la melancolía ligado al síndrome bipolar*, entre derroche maniaco y retraimiento melancólico, pero también los colocará en el infierno, en ese círculo dantesco en el cual se encuentran los que durante su vida ‘lloraron cuando podían estar alegres’. El segundo rasgo es “el gusto exagerado por el análisis que concluye por ser una contemplación ociosa, lo más a menudo dirigida hacia el yo”**, el análisis de sí mismo como el proceso de autoconocimiento que facilitará conocer mejor el entorno y a los demás, pues lo que más a mano tiene el individuo es a sí mismo (una clara tendencia a la introversión). A continuación, Guyau analiza en la función, moral y social, del arte, los riesgos que conlleva la promoción de un imaginario decadente utilizando el poder del arte asociándolo con el espectáculo y entretenimiento. Considera que la democratización progresiva del arte de su época “ha terminado por preferir la sociedad de los viciosos a la de las gentes honradas...pone cada vez más en juego la pasión...La excitación artificial de una pasión...aún siendo, como decía Aristóteles, una especie de purga...De aquí resulta la ruptura del equilibrio interior, una modificación de la voluntad

¹⁰⁷ Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico*. Suma. Buenos Aires. 1943, p. 352-354

* El ciclo del que habla la Dra. Redfield Jamison, y cuyo énfasis creativo coloca en el momento de transición un estado a otro.

** De nuevo coincide con la caracterización que hace Freud del melancólico.

en un sentido nuevo”¹⁰⁸. Para Guyau la obra de arte, al ser un centro de atracción, de sugestión, provee al arte de un poder tanto mayor cuanto que “se oculta bajo la forma de un simple *espectáculo*”, el riesgo es que tal sugestión puede verificarse lo mismo hacia el mal que hacia el bien. Y el punto clave es el principio de la imitación, mimesis. Lo que hace este lúcido autor es realizar un excelente análisis de medios masivos, pues en su planteamiento bien podría sustituirse la palabra arte por medios masivos de comunicación:

“Aún cuando se trata de pasiones nobles y generosas, el arte ofrece todavía el peligro, aún haciéndolas simpáticas, de suministrarles, fuera de la realidad misma, un alimento con el que llegarán a contentarse...Pero cuando se trata de realizar a su vez las bellas cualidades que se han admirado, es posible que el ejercicio de las facultades puramente representativas haya debilitado, reblandeciendo el ejercicio de las facultades activas y que se reduzca finalmente al amor platónico de las virtudes morales y sociales...este efecto debilitante del arte se ha comprobado con frecuencia en los pueblos que, a fuerza de ejercitar sus facultades de contemplación y de imaginación, pierden a veces sus facultades de acción...como han observado los sociólogos, una tendencia del arte, sobre todo del arte realista, a mantener al hombre bajo el imperio de sus ‘inclinaciones *atávicas*’, más o menos groseras...de tal modo que el arte es un medio de apresurar la civilización o de retrasarla manteniendo en ella cierta barbarie...Aquí es donde el exceso de sociabilidad artística conduce al debilitamiento del vínculo social y moral.”¹⁰⁹.

Así, Guyau centra el poder del arte en su labor propagandística o publicitaria, considerando que todo depende del tipo de imaginario con que el artista haya tratado de hacernos simpatizar. Así que hacernos simpatizar con insociables, desequilibrados, neurópatas, locos y delincuentes, conlleva un fuerte riesgo, es como en la actualidad cuando ser abusivo es sinónimo de ser inteligente, y ser ‘buena gente’ o decente, es sinónimo de torpe e ingenuo. Depende de los valores reconocidos dentro de la visión hegemónica como funcionales y deseables*. Aunado a esto, analiza también las causas por las que se prefieren temas sórdidos:

¹⁰⁸ Ibid. p. 376.

¹⁰⁹ Idem

* Para ejemplificar esto nos basta con pensar en cualquier *Reality Show*, la diferencia entre una serie televisiva normal y este nuevo género es que se supone que al no haber guión que aprenden de memoria los participantes son espontáneos. Aunque más bien lo que sucede es que el guión se traspasa, ya no lo hacen para que actores lo memoricen y represente, sino que se elige a la combinación adecuada de personas para

“Como la emoción estética corresponde en gran parte al contagio nervioso, se comprende que los genios literarios potentes se dediquen de mejor gana a representar el vicio que la virtud...La virtud tiende más bien a engendrar emociones dulces, que se contagian con menos rapidez que las demás. Por eso es por lo que, sobre todo, los novelistas y los dramaturgos prefieren los caracteres viciosos a los caracteres morales... Los artistas modernos, no sólo se ven conducidos al estudio de los vicios o de las pasiones fuertes, sino también al estudio de las monstruosidades, por diversas razones: la primera es el interés científico... concede una importancia creciente al estudio de los estados morbosos, porque estos estados permiten ver inmediatamente la degradación de nuestras diversas facultades... La segunda causa es que al pintar seres distintos, verdaderas monstruosidades, se excitan más fácilmente la piedad o la risa de la multitud. La tercera causa es que, dedicándose a semejantes asuntos, es fácil obtener un éxito de escándalo... Poniendo así el fin del arte fuera del fondo del arte (no decimos sólo de su forma), se le rebaja, se le altera, se le hace degenerar...”¹¹⁰

Este planteamiento parece estar más adecuado a la naturaleza que adquieren los medios masivos de comunicación, a Guyau, al igual que a Durkheim, no le toca ver de lleno los efectos de estas nuevas modificaciones tecnológicas, pero los percibe, tanto en el valor publicitario como la mercadotecnia implicada, por eso me resulta tan lúcido su examen: la relación de cercanía entre el caricaturista, el publicista y el artista. Con esto termina su libro, afirmando los riesgos de tomar al arte como espectáculo de entretenimiento. La sutil manipulación para difusión (contagio) de parámetros de emotividad que sirvan de referente orientador para reflexiones y conductas. Esto es parte de la función de los medios masivos de comunicación, el arte se diferencia o se asemeja a los productos que exhiben los medios dependiendo del objetivo del autor, su apego al mercado o la carga subversiva que contenga. En ese sentido considera el arte de los desequilibrados como forma de expresión, consciente o inconsciente, riesgosa como crítica y búsqueda de alternativas que pueden injerir en las simpatías sociales encaminadas a legitimar el conjunto de las expectativas y los imaginarios sociales, derivados de éstas, pero la reflexión, sobre el lado oscuro de lo humano, para su mejor comprensión, justifica que el artista se acerque con este tipo de representación a la

tener lo más garantizado posible el suficiente debate polémico espontáneos, la sal y pimienta del entretenimiento.

¹¹⁰ Ibid. pp. 377-378.

conciencia del público a manera de proponer una perspectiva más amplia de la condición humana. Efectivamente el arte puede ser una forma de ejercer poder. Para Guyau ésta es para el sociólogo la moralidad intrínseca e inmanente al arte en tanto fenómeno de sociabilidad. Por su capacidad de transmitir emociones que conduzcan a adelantar o retrasar la sociedad real al ser representada en una idealidad orientadora, dice “la verdadera belleza artística es moralizadora por sí misma, y es la expresión de la verdadera sociabilidad...es un excelente testimonio para una obra de arte el que, después de haberla leído, se sienta uno, no más doliente o más envilecido, sino mejor y elevado por encima de sí mismo” ¹¹¹. Sin embargo esto también depende del estado emocional receptor, el espíritu de la época que se proyecta por otros medios además del arte. El carácter subversivo del arte en revolución puede impactarse contra una necesidad de comprensión y de cambio pero con una incapacidad de comunicación. He aquí el problema de las vanguardias artísticas, por un lado, desarrollan una revolución en materia de estética de los últimos cinco siglos; sin embargo, por otro, no logra un arraigo con respecto a la función social del arte pues el cambio es tan veloz y la transformación del código tan radical que no se logra una comprensión sincrónica con la sociedad, el fenómeno de contagio simpático se ve afectado por la interferencia de comunicación y la falta de comprensión, y de tolerancia en algunos casos, respecto al propósito del arte. Pudiera darse la interpretación de un momento en el que el arte, al ser profundamente tocado por las lógicas de las que habla Ferry, llega a resultarle tan “doloroso” que reacciona con un profundo ensimismamiento de los artistas que resulta paradójico por el objetivo que se proponen. Realizan un profundo autoanálisis del arte pero no logran comunicarse eficientemente con el exterior. El público tiene que internarse en lo más profundo del autor para lograr desentrañar algún sentido o emoción posible en las obras, y no suele estar muy dispuesto a eso. Para esto nos resulta ilustrativo el famoso texto de Kandinsky y sumamente útil y adecuado el recorrido de autores dedicados a dar diferentes explicaciones de la serie de fracasos parciales de las llamadas vanguardias heroicas. Lo que escribe Guyau nos muestra una especie de arte ensimismado:

¹¹¹ Ibid. p. 380.

“El arte por el arte, la contemplación de la forma pura de las cosas acaba siempre por conducir al sentimiento de una monótona maya, de un espectáculo sin fe y sin objeto. Además, hace del arte algo que tiene mucho de concentrado en sí, de aislado, no de expansivo y de social, pues la sociedad humana no sabría interesarse por un puro juego de formas.”¹¹²

b) La respuesta crítica de las vanguardias

“...Nuestro espíritu, que después de una larga etapa materialista, se halla aún en los inicios de su despertar, posee gérmenes de desesperación, carente de fe, falto de meta y de sentido. Pero aún no ha terminado completamente la pesadilla de las tendencias materialistas que hicieron de la vida en el mundo un penoso y absurdo juego. El espíritu que empieza a despertar se encuentra todavía bajo el influjo de esta pesadilla. Sólo una débil luz aparece como un diminuto punto en un gran círculo negro. Es únicamente un presentimiento que el espíritu no se arriesga a mirar, pues se pregunta si la luz es sólo un sueño y el círculo negro la realidad”.

Wassily Kandinsky

Marshall Berman al hablarnos sobre el modernismo como respuesta al impacto y desfase de los individuos y su cultura nos deja apreciar el énfasis que dará él a los motivos del fracaso de las vanguardias, se cuestiona:

“¿Qué ha sido del modernismo del siglo XIX en el siglo XX? En algunos aspectos ha madurado y crecido por encima de las esperanzas más desenfrenadas...Puede que el siglo XX sea el más brillantemente creativo de toda la historia mundial, en gran medida porque sus energías creativas han hecho eclosión en todas partes del mundo. La brillantez y la profundidad del modernismo vivo...nos ofrece mucho de qué enorgullecernos, en un mundo en que hay tanto de qué avergonzarse y de qué temer. Y sin embargo, me parece, no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido o roto la conexión entre nuestra cultura y nuestras vidas. Jackson Pollock imaginaba sus cuadros chorreantes como selvas en que los espectadores podían perderse (y desde luego encontrarse); pero en gran medida hemos perdido el arte de introducirnos en el cuadro, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestro tiempo. Nuestro siglo ha engendrado un arte moderno

¹¹² Ibid. p. 12.

espectacular; pero parece que hemos olvidado cómo captar la vida moderna de la que emana este arte.”¹¹³

Como anotó Guyau, es demasiado pedir al espectador que se interese en los juegos de formas puros, no hay atractivo, la ruptura del esquema es muy radical, se arranca de raíz el código de referencia pero en realidad es un proceso paulatino el que nos lleva a estos resultados. El efecto del *espejo roto* que ya no nos permite, al estilo de Lewis Carroll, pasar al otro lado. En este desarraigo radica el mencionado fracaso de las vanguardias pero, en un análisis más profundo, podemos observar que en realidad son varios fracasos parciales que van creando un diálogo vedado con las repuestas sociales, desde arriba y desde abajo. El cambio de código conlleva un gran éxito en cuanto al campo de la estética: provee de una multiplicidad de lenguajes y perspectivas novedosas, liberadas y relativamente liberadoras pues no realizan este cometido en el grueso del público espectador, por eso se dice que en lo social fracasan, porque no logran crear un vínculo adecuado, quizá por eso Varo prefirió mantenerse al margen de esa parte de la función del arte. Berman presenta nítidamente el caso de los Futuristas Italianos. El haber reducido su visión al centrar su representación de la realidad en el avance tecnológico, en las máquinas (especialmente el automóvil), deja endeble el vínculo interpretativo que, al no encontrar el arraigo suficiente se vuelcan en la propuesta política del momento, pensando que era el impulso que necesitaban para lograr vincularse con el pueblo. Se enganchan al carro de un movimiento político (que, además, representa una promesa de status y privilegios para los artistas que en su mayoría provienen de una clase acomodada con ciertas aspiraciones aristocráticas) que los lleva a la pérdida de libertad creativa y la destrucción de su arte y su propuesta. Berman nos muestra lo trágico del caso y termina con una reflexión sumamente interesante:

“La capacidad de experimentar los trastornos políticos de manera estética (musical, pictórica) es una expansión real de la sensibilidad humana. Pero, en cambio, ¿qué pasa con todos los que son barridos por estas mareas? Su experiencia no se ve por ninguna parte en el cuadro futurista. Parece ser que

¹¹³ Berman, *loc. cit.* Pp. 10-11.

algunos tipos muy importantes de sentimientos humanos mueren cuando nacen las máquinas.”¹¹⁴

Este autor analiza a principios de los años 80 lo que va sucediendo con el arte, al respecto plantea la relevancia de la década de los 60 durante la cual “la visión afirmativa del modernismo fue desarrollada por un grupo heterogéneo...en parte coincidió con la aparición del *pop art* a comienzos de los sesenta”¹¹⁵ explica cómo la ruptura entre el arte y otro tipo de actividades, por la gran eclosión de esta década de multidisciplinariedad en la cual ubica a los posmodernistas, permite una proliferación de creaciones artísticas más ricas y polivalentes, plantea que “el modernismo de la forma pura y el modernismo de la revolución pura, eran demasiado estrechos, demasiado farisaicos, demasiado opresivos” por lo que los años 60 “insuflaron aire fresco y lúdico en un ambiente cultural que en los años cuarenta se había vuelto insoportablemente solemne, rígido y cerrado”, sin embargo el modernismo pop sufrió de una falta de imaginación moral en tanto que no desarrolló nunca la “garra crítica de los modernismos anteriores.”¹¹⁶

Hay diferentes perspectivas para el análisis de las vanguardias y sus fracasos parciales pero me gustaría recuperar dos que se complementan por los puntos de vista entrecruzados (vamos a hacer bizcos): el proceso de descrédito de la realidad por el cual se llega a la complejidad de codificación en las vanguardias y el descrédito de las vanguardias al enfrentarse a la realidad del siglo XX que, al parecer, no logra leerlas. La primera opción proviene del análisis que realiza Joan Fuster y la segunda es una recopilación realizada por Victoria Combalía, cada uno con su respectivo título relacionado con el descrédito.

* Esta expresión de Berman recuerda lo planteado por Marshall McLuhan respecto a cómo los medios (refiriéndose a todo tipo de tecnologías, desde el lenguaje y el alfabeto) al funcionar como extensiones del hombre implican una especie de amputación de ciertas capacidades por la forma en que impactan a la constitución tanto física como mental, y como dice Berman también la emocional, de los humanos.

¹¹⁴ Ibid. p. 12.

¹¹⁵ Ibid. p. 20.

¹¹⁶ Ibid. pp. 21-22.

El descrédito de las vanguardias: el lenguaje

“Hay, a pesar de esto, otra igualdad exterior de las formas artísticas que se asienta en una gran necesidad. La igualdad de la aspiración espiritual en todo el medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que, perseguidas primero, fueron luego olvidadas; es decir, la igualdad del sentir interno de todo un periodo puede llevar lógicamente al empleo de formas que en un periodo anterior sirvieron positivamente a las mismas aspiraciones. Así nació parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestro parentesco espiritual con los primitivos...lo esencial: la renuncia a lo contingente apareció por sí sola.”

Wassily Kandinsky

De esta manera inicia Kandinsky la introducción a su libro pero, curándose en salud, también plantea paradójicamente que si se trata de intentar revivir principios artísticos del pasado, esa labor de reactualización resultará en imitaciones con formas semejantes “pero la obra estará muerta eternamente...”¹¹⁷ es igual a un niño que nace muerto. Entonces cuál es el objetivo o a qué responde este tremendo salto al primitivismo que se da con las primeras tendencias abstractas, qué motiva estas revoluciones. La línea del análisis de Fuster se orienta por la relación entre realidad y representación vista como un proceso de desacreditación de la realidad externa al artista con respecto a la realidad representada. El abandono de las formas con referencia a objetos reales (fin del arte figurativo) y la consiguiente transformación del lenguaje proviene de un largo proceso de emancipación del arte con respecto a vínculos de poder en los cuales se movió durante siglos; entendiendo este poder como sustantivo, esto es, la relación de dependencia con sectores sociales privilegiados (la Iglesia, temática religiosa, y la aristocracia, retratismo) pero también como verbo, es decir, poder ver, tener la capacidad de percibir, plasmar e identificar en las obras las formas imitadas de la realidad. Fuster dice “cada tiempo tiene una ‘voluntad de arte’ -una ‘voluntad de forma’- peculiar que condiciona su ‘capacidad’. Esa ‘voluntad’ arraiga en causas culturales profundas, incididas en el mecanismo vital del momento histórico. En toda

¹¹⁷ *Loc. Cit.* P. 7

coyuntura existe una resistencia -una resistencia 'ética' ha dicho alguien- a intentar determinadas realizaciones, que por eso se vuelven 'imposibles'; y existe, por el contrario, un impulso que dirige la actividad creadora del artista en un sentido concreto y decidido. Basta entrar en un museo...para darse cuenta de esto.”¹¹⁸ Fuster nos va guiando a través de un recorrido de cinco siglos para describirnos lo que él considera este proceso de descrédito, inicia con Giotto pues lo considera el primer artista moderno y termina hablando sobre hiperrealismo; básicamente lo que va analizando es el proceso de transformación del canon mimético específicamente en la pintura. El paso que se da al recuperar el modelo griego de imitación de la naturaleza llegando a grados de perfección sublimes, marca un largo periodo en el cual se va trasfigurando la manera de representar lo que es exterior al artista, la realidad existe tal cual pero la forma de representarla responde a necesidades humanas, sociales, morales, estéticas, etc. Para iniciar en forma este recorrido tomo como punto de partida el final del libro de Fuster pues regresa al arte premoderno, la iconografía medieval, dice, es 'deforme', “los monigotes de mural románico son ferozmente simples, y las tablas góticas están llenas de torceduras, alargamientos o compresiones, que constituyen una encantadora violación de la más primitiva experiencia visual”¹¹⁹, se cuestiona sobre esta situación, si es falta de habilidad o falta de interés, no era importante el entorno sino que se magnificaba a la figura del santo, además, la primacía de la religión en la temática pictórica es un elemento de peso. Pero entrando de lleno en el análisis plantea efectivamente que, ser pintor en esa época no era lo mismo que ser un pintor en el sentido moderno, no era tanto un arte como un oficio, “la lectura de los contratos que firmaban -si sabían firmar- con sus clientes no deja lugar a dudas...El pintor se comprometía a pasar por los caprichos de quien pagaba...la decisión cromática procedía del encargo. Además, la mayoría de los profesionales del ramo tenían su repertorio de 'estampas' -pautas o esquemas formales- que estaban dispuestos a repetir.”¹²⁰ La visión del artista era algo que prácticamente no existía, estaba supeditada a los requerimientos del cliente. Además, para ellos, no acababa de existir una relación que fuera excesivamente directa entre el ver y el pintar,

¹¹⁸ Joan Fuster, *El descrédito de la realidad*, Editorial Ariel, Barcelona, 1975. p. 17

¹¹⁹ Ibid. p. 137

¹²⁰ Ibid. p. 138.

dice Fuster que veían como nosotros pero simplemente pintaban otra cosa, afianzando este planteamiento de manera muy amena al describir dos simpáticos ejemplos:

“Y me precipito al asegurar que ‘veían’ como nosotros... ‘Ver’ es una operación compleja: más intelectual que sensorial. Con frecuencia no ‘vemos’ sino lo que nuestros prejuicios nos inclinan a ‘ver’... dos excelsas muestras de ‘invidencia’ medieval que apoyan lo que digo. En unas tablas de la pasión aparece san Pedro cuchillo en mano, cortándole la oreja al soldado que acude a aprender al Cristo. La oreja cortada yace en el suelo: justamente no es la oreja - la derecha o la izquierda, no lo recuerdo- objeto de la mutilación, sino la otra. ¿Un descuido del pintor? ¿No se había fijado el pintor que nuestras orejas son diferentes? El otro caso es el de unos pies desnudos: los cuales, en vez de presentar la doble articulación correspondiente a los tres huesos, posee una sola. ¿Es que el pintor no había prestado un mínimo de atención a su propia anatomía... Para él, una oreja era una mera ‘oreja’ conceptual, y un dedo del pie, un artejo simbólico... Los resultados grotescos pasaban inadvertidos: para él y para su clientela... sólo hay un contacto de ‘signo’... Para el románico y para el gótico, ‘pintar’ y ‘ver’ eran funciones tangenciales. No como lo son para el pintor de hoy: de otra manera.”¹²¹

Nos recuerda a Piaget cuando enuncia que el hombre no sabe lo que ve sino que ve lo que sabe, sin embargo, dando un veloz salto acrobático (o un *quantum leap* si se prefiere) a la actualidad ¿Por qué los dibujos animados de TV suelen tener sólo cuatro dedos en las manos? Según recuerdo por las propias palabras de Walter Lanz (creador del famoso Pájaro Loco), porque es más fácil dibujarlos así. Una cosa son las cuestiones técnicas, pragmáticas, y otra la concepción de la representación del mundo, aquí cabría una apreciación minuciosa del asunto pero no nos detendremos en esto.

Paulatinamente se ve cómo el cambio de temática o de técnica va propiciando ese desapego por la imitación perfecta de la realidad visible, al mismo tiempo que los cambios en las condiciones socioculturales van permitiendo que el arte avance en lo que sería el proceso de emancipación que le permite tener cada vez más autonomía con respecto a los cánones. Conforme va cambiando la composición del poder, de las clases, de los grupos profesionales, se va dando un giro en la temática y la experimentación de técnicas y una mayor permisibilidad en la expresión de estilos que rompen,

¹²¹ Ibid. 139-141.

intencionadamente, con los referentes culturales. El trayecto del siglo XIX va dando una serie de tras pies que van solventando el paso de la revolución estética del arte* que, al inicio tambaleante pero después con paso más seguro, desemboque en la carrera, a paso acelerado, de la época de las vanguardias heroicas del siglo XX. Fuster considera que en este proceso de evolución del lenguaje de la pintura hacia la liberación total de la representaciones de la realidad “el hecho de sujetarse a la realidad, aunque sea como leve punto de partida, equivale a ponerse trabas en la operación creadora”¹²². Se va perdiendo el sentido de ciertas convenciones hasta llegar al extremo abstracto y la forma pura, por ejemplo “al no quererse ya dar en el cuadro una réplica de la realidad, la perspectiva carece de sentido...deja de tener la pretensión de simular tres dimensiones...el recobramiento de unos principios fundamentales del arte de la pintura anteriores al Renacimiento: implica, en fin, la dimisión del afán de imitar la realidad, de dar la ilusión de realidad, que durante cinco centurias señoreó en la pintura europea”¹²³; cosa que resurgirá, paradójicamente, con la más radical de las vanguardias ya que “únicamente volverán a ella, un poco más tarde, los surrealistas y, en general, aquellos pintores que desean dar un giro ‘literario’ a su pintura: Magritte, Dalí, Chirico. Es decir que reaparece cuando retorna la copia a los hábitos de la pintura, en casos muy concretos y excepcionales: estas pinturas incurren nuevamente a la reproducción de una realidad de tipo psicológico o pseudofilosófico, la cual, de todos modos, encarna en objetos del mundo exterior...Pero tales ‘recaídas’ son sólo un paréntesis....”¹²⁴ Aunque no todos los surrealista vuelven al lenguaje figurativo (por ejemplo, Tanguy o Miró que suelen clasificarse dentro de este género) pero este retroceso tiene una interpretación interesante que veremos en un momento más. Volviendo al proceso de descrédito, Fuster menciona que el pintor llega a un punto en el que ya no sabe qué más hacer, pues considera que lo ha intentado todo, al quedar la realidad desacreditada terminan por excluirla del ámbito

* Cuya ruptura más profunda y definitiva esta marcada por cuatro hitos de la pintura de este siglo. Al respecto está la obra de Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza. Madrid. 1984, que realiza un análisis intenso sobre cuatro trágicos personajes que, con una evidente carga emocional melancólica, con sus muertes dejan grabado el paso que da inicio a la vertiginosa carrera de revoluciones estéticas, se refiere a: Gauguin, Van Gogh, Munich y Enzor. La ruptura en América Latina es posterior, las décadas de los años 40 y 50 conjuntan condiciones de crisis y de cambio.

¹²² Ibid. p 73.

¹²³ Ibid. p. 72.

¹²⁴ Idem.

de sus pinturas “...esta deliberación de ignorarla, de eliminarla del cuadro, no podía ser admitida con demasiada facilidad por el ‘público’; por un ‘público’ que estaba acostumbrado y formado en los módulos representativos”¹²⁵ y cuyo imaginario esta poblado tanto por las referencias cercanas del siglo XIX, todavía figurativo a pesar de la aplicación de nuevas técnicas tanto en color como en el uso de formas; como por las referencias lejanas del Renacimiento evocado al rescate de los estudios griegos sobre armonía y proporción, cuya culminación se muestra con la escuela flamenca, ante la eminentemente elocuencia de un Rembrandt, que llegó a lograr el máximo y más acabado uso del paradigma mimético. Ante esto recordamos el comentario de Guyau, el espectador no esta dispuesto, o por lo menos no muchos, a este *quantum leap** de apreciar las simple forma pura y abstracta.

Fuster coincide al reconocer también el origen del fracaso de las vanguardias en el problema de comunicación de códigos, después de todo cuando él habla de objetos en la pintura los considera signos. Plantea que la evolución que se dio del impresionismo hacia el abstractismo fue, quizá, demasiado rápida como para que el público no sólo le pudiera seguir de cerca sincrónicamente sino que también pudiera acomodarse al cambio. Frente a esto, sucede lo irremediable: “la falta de sincronismo, acentuada hasta extremos deprimentes, provocaba no un divorcio ya entre arte y público...sino un a verdadera hostilidad recíproca...acompañados de una paralela y continuada negativa, por parte de los sectores mayoritarios de la sociedad, a consentirlo y aceptar su fundamento...rechaza el cuadro abstracto alegando -y tal es su gran razón- que no lo ‘entiende’...no encuentra en él nada ...que le diga ‘algo’.”¹²⁶ Así, “el traslado de la emoción estética de un plano a otro, del plano de las significaciones al plano de la plástica pura...dejada de lado la desacreditada realidad, la invención sustituirá a la copia”¹²⁷. El mundo de la naturaleza y el del arte quedan escindidos, incomunicados. Para los pintores abstractos “el cuadro es una superficie plana que ha de llenar de espacios coloreados, de puntos y líneas que no

¹²⁵ Ibid. p. 74.

* Con esto me refiero a una especie de salto mortal de la imaginación y la emotividad.

¹²⁶ Ibid. p. 75.

¹²⁷ Ibid. p. 80.

son más que eso, puntos y líneas -¿con resonancias dramáticas?”¹²⁸ y repudian, dice Fuster, “la esfera de sugerencias que, por su cuenta, explotan contemporáneamente los surrealistas: ellos se desprenden no sólo de la realidad exterior, sino también de la realidad interior; tanto de la del mundo de los sueños, como de la del mundo sensible”¹²⁹.

Arremete fuerte y directo contra Kandinsky y sus re-sonancias. El espectador va a buscar la imitación de la naturaleza o una representación de ésta que le resulte vagamente familiar, esto le va a provocar “estados de ánimo disfrazados de formas naturales (lo que se llama emociones)”¹³⁰, el tipo de relación que se da entre artista y espectador a través de la obra, según Kandinsky, en esta búsqueda de emociones “el espectador encuentra una relación con su alma. Naturalmente, tal relación (o resonancia) no se queda en la superficie; el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador”¹³¹ (provocar la introyección reflexiva). Es la socialidad intrínseca del arte, la simpatía, que no es otra cosa que el fenómeno de contagio emocional del que habla Guyau, sólo que al estar trastocado el lenguaje y la comunicación, por el artista y el arte ensimismados, el público se vuelve inmune a este contagio. Sumado a esto tenemos la apariencia de que el arte abstracto es el primero que no parte de la realidad, por lo menos dentro del contexto de la historia del arte occidental europeo, ya que en otros puntos cardinales, en otras civilizaciones, si encontramos antecedentes, pero con la visión etnocentrista esta “rabiosa negación...nos lo hace sospechoso. Nos induce a pensar que, por lo menos, no es un arte de los ‘nuestros’...choca efectivamente con la tradición humanística de Europa”¹³² y eso provoca también una conmoción y una gran revolución. El arte se ve profundamente afectado, pierde su espíritu, el *qué* ha desaparecido y sólo interesa el *cómo*, así que el arte se especializa pero como los artistas son los únicos que lo entienden, se lamentan por la indiferencia del espectador hacia la obra. Hay una doble reacción, los grupos reducidos de artistas que han sobresalido de este caos “se protegen tras sus posiciones” mientras que el público que contempla sin entender, pierde todo interés y le vuelve la espalda.

¹²⁸ Ibid. p. 81.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Loc. Cit.p. 10.

¹³¹ Idem

¹³² Ibid. p. 86.

Frente a la confusión suscitada por este alud no-figurativista las vanguardias que responden agrupándose en conjuntos diferenciados tan sólo comparten el deseo de volver a la realidad pero en cada agrupación, en búsqueda de este retorno, se entendía por realidad algo muy distinto. Fuster explica:

“El ‘nuevo objetivismo’ desembocó en un verismo completamente fatigoso; el ‘realismo socialista’, con el tiempo, acabó siendo un academicismo frío, que sólo subsiste por su uso como instrumento de propaganda; el surrealismo -después lo veremos- no ha hecho otra cosa que aportar material gráfico para el estudio de las neurosis. Los abstractos destruyen la realidad en la pintura porque no encuentran ninguna razón para seguir pintándola; sus contradictores sí que la pintan, quieren pintarla, y se han de proveer de una justificación...A la realidad desacreditada han de acreditarla...y piensan ‘reconstruirla’, o darle un alcance ‘ideológico’, o convertirla en ‘sobrerrealidad’. Pero no lo consiguen...”¹³³

Segundo descrédito: belleza y utilidad

“Tras la etapa de la tentación materialista...el alma se levanta afinada por la lucha y los sufrimientos. Los sentimientos más burdos, como el miedo, la alegría, la tristeza...que podrían usarse en esta etapa de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Éste buscará despertar sentimientos más sutiles que en la actualidad no tienen nombre. El artista tiene una vida compleja, sutil, y la obra surgida de él originará necesariamente, en el público capaz de sentirlas, emociones tan matizadas que nuestras palabras no las podrán manifestar. El espectador es hoy incapaz, salvo excepciones, de tales vibraciones. Desea hallar en la obra de arte una simple imitación de la naturaleza que le sirva para algún fin práctico...”

Wassily Kandinsky

Kandinsky escribe esto en 1911, y cabría preguntar si dentro de esta nueva gama de matices emocionales más sutiles y que no tienen nombre definido y acotado se encuentra sugerida la melancolía que no es sólo la tristeza (o depresión) sino, como ya se ha mencionado, es nostalgia, acidia, angustia y tedio, zozobra e inquietud, y se puede

¹³³ Ibid. p 85.

relacionar en casos más extremos con neurastenia, hipocondría y bipolaridad. Este es un momento complicado como el descrito por Kandinsky cuando, al no encontrar en el arte un representante de altura (y el reconocimiento que conlleva) sobreviene un periodo de decadencia en el mundo espiritual, fenómeno que detectaba también Guyau. Y recurre a la imagen de su famoso ‘triángulo’: “En la punta del vértice más elevado a veces se encuentra un único hombre. Su contemplación gozosa es semejante a su inconmensurable tristeza interior. Los que se hallan más cerca de él no le entienden e indignados le llaman farsante o loco”¹³⁴, la cúspide es ocupada por el vanguardista incomprendido que avanza y lleva hacia adelante este ‘progreso’ en el arte. Cuando no está en movimiento, cuando hay confusión: “Las almas descienden continuamente de las partes superiores y todo el triángulo parece encontrarse inmóvil. Se diría que se mueve hacia abajo y hacia atrás. En aquellas épocas mudas y ciegas, los hombres dan una valoración excesiva al éxito exterior, se interesan únicamente en los bienes materiales y festejan como una gran proeza el desarrollo tecnológico que sólo sirve y sólo servirá para el cuerpo.”¹³⁵ Es un momento de ensimismamiento melancólico, de falta de referente, de pausa reflexiva previa al momento visionario: “Entonces aparece un hombre parecido en todo a nosotros, pero que tiene dentro de sí una fuerza *visionaria* y misteriosa. El observa y enseña. Por momentos desea liberarse de ese don superior que a menudo es una pesada cruz. Pero no puede. A pesar de las burlas y de los odios, lleva hacia delante y hacia arriba...”¹³⁶. Esto es en cuanto al proceso del individuo creador y su conexión o inconexión con la sociedad, desde la perspectiva del entorno, quiérase o no, la cultura a final de cuentas es un sistema de referencias, y de referencias vivas, entre las cuales se cuenta el pasado en tanto que coexiste como valor con el presente. Una verdadera revolución necesita realizar también una relativa transformación del pasado, como el mecanismo descrito por Ferry sobre la ensoñación freudiana, que quiere, aprovechando una situación en el presente, utilizar un patrón del pasado para planear el futuro. El problema es que Kandinsky al llevarlo al nivel colectivo da “por muerto” este pasado irrecuperable pues funciona de manera diferente, en el caso del arte abstracto se difiere de las constantes culturales europeas modernas tan profundamente que este se va a ver

¹³⁴ Kandinsky...p. 15

¹³⁵ Ibid. p. 17.

¹³⁶ Ibid. p. 11.

“condenado, por sus propios principios, a ‘no decir nada’: y es aquello que ‘dice’, aquello que comunica, lo que hace útil a un arte, lo que le da sentido es lo que hace sentir al espectador. El arte abstracto, mudo, resulta ‘sólo’ bello, y una obra de hombre, exclusivamente ‘bella’, tiene una calificación específica: es decorativa.”¹³⁷ Considerada una forma inferior de utilidad. Como se hace con la obra de Escher, que por ejemplo, que parece ser ideal para utilizarla como el estampado del fondo de los billetes. Es considerado (incluso por su propio autor) como un arte ‘feo’ que se usa de relleno, inexpressivo o más bien ininteligible. La cuestión sería saber hasta qué grado el arte abstracto es mudo y que tan sorda es la sociedad y cultura europeas de ese tiempo aunque podría llegarse a una mera discusión bizantina. En cuanto a la utilidad superior, o espiritual del arte “nos aporta, siempre, algo más que el deleite visual; nos proporciona siempre, un ensanchamiento de nuestro mundo personal, al ponerlo en contacto con mundos ajenos -con el mundo del artista, más lúcido, en todo caso y en cierto aspecto, que el nuestro.”¹³⁸ Es un juego complicado y complejo entre el artista y la sociedad y cultura en la que se desenvuelve. Pues, mientras el objeto ‘es’ en tanto que ‘es visto por un ojo’, es decir, el complejo humano íntegro que compone al pintor “no se trata, pues, de la ‘visión’ inmediata; podríamos llamarla más bien...’visión cultural’...En el ‘ojo’ del artista se acumula un poso incalculable de elementos que van desde la creencia -o no-creencia- religiosa hasta su estado físico, y desde estos factores plenamente personales hasta otros de procedencia colectiva...Es, por tanto, la posición del artista respecto del objeto -respecto al mundo- lo que en definitiva pesa, lo que determina su estilo como el poeta, o como el músico, como todo artista: un hombre que ‘ve’ más claro y más allá que los demás y que nos hace accesible su visión...Cada ‘estilo’ representa una mentalidad, una situación vital...”¹³⁹ tal como se habla en la relación de la genialidad y los estados melancólicos.

¹³⁷ Fuster... p. 87.

¹³⁸ Ibid. p. 88.

¹³⁹ Ibid. p. 94

Tercer descrédito: propuestas parcializadas

“No es, por lo tanto, ni la ruptura formal, ni la capacidad de sugerir nuevas interpretaciones del mundo - constantes ambas a lo largo de los siglos- las que ponen a vanguardistas y a sus precedentes. El rasgo distintivo de los primeros más bien parece radicar en su específica relación respecto a la sociedad, en la incómoda postura de alguien que se siente fuera y que se propone, deliberadamente, un proyecto activista, transformador frente a ella.”

Victoria Combalía

Victoria Combalía nos pone de relieve la situación del melancólico que no encuentra su sitio en el mundo pero quiere crear un mundo mejor, transformar el entorno cultural, reconstruir la sociedad (una nueva burbuja diría Christlieb). El muy completo análisis que esta autora se centra en la perspectiva social, por lo cual resulta muy esclarecedor de otro tipo de mecanismo que no trata tan profundamente Fuster. Combalía plantea que el proceso de descrédito de las vanguardias viene por la crisis del paradigma del progreso (el Fausto de Berman). Observa dos tendencias, o más bien, obsesiones: por un lado las vanguardias que se enfrascan en la tarea de experimentar nuevas percepciones de un objeto, su obsesión es el rechazo, la ruptura de códigos; por otro lado, la perspectivas de ciertos historiadores del arte, que insisten en considerar que cada ruptura, cada nuevo movimiento ‘supera’ al anterior, percibiéndolo como una evolución, un progreso. Lograr el cambio de perspectiva por un desplazamiento semántico, o una manipulación de significados, junto con el rechazo de las formas anteriores es lo que dirige a la práctica constructiva. De esta manera nos plantea que una historia en la que “el cubismo lo único que hace es romper con la perspectiva renacentista; el fauvismo, con el color local; las abstracciones, con la representación mimética; el Dadá, con la idea del arte como patrimonio de genios inspirados, etc. Los vanguardistas se convierten, así, en una suerte de extraños personajes de laboratorio, obsesionados por romper el último trozo aún intacto del jarrón resquebrajado ya por otros”¹⁴⁰ a la manera del Fausto analizado por

¹⁴⁰ V. Combalía, et al. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Editorial Blume, Barcelona, 1980. p. 115

Berman que no puede detenerse en este ciclo innovador permanente. Con lo cual también arguye que el descrédito de las vanguardias responde al descrédito de la idea de progreso. Igual que Fuster en el descrédito de la realidad, Combalía plantea que las vanguardias “arremeten sin distinción contra toda la pintura representativa, sobreentendiendo el principio de *mimesis* como una mera copia de la realidad exterior, y sus resultados concretos como transposiciones especulares producidas por un ojo ingenuo y una mano constantemente preocupada por la perfección técnica. Y es que no sólo el ojo ‘selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye’...sino que el propio concepto de *mimesis* ha estado, durante estos casi cinco siglos, sometido a otras instancias exteriores a él: morales, filosóficas, políticas, científicas, etc”¹⁴¹ Esto es un proceso de autonomía que al mismo tiempo que va liberando el arte de la esclavitud del canon figurativo y su perfeccionamiento técnico se encuentra en un momento coyuntural en el que se combinan los impactos del cambio en diferentes aspectos de la concepción de la innovación técnica y su relación con la sociedad, el arte y la cultura, como lo mencionó Christine Frérot: la influencia del desarrollo de las sociedades urbanas sobre el crecimiento de las artes y la transformación de las representaciones, en este caso plásticas, el cambio de retórica se efectúa, en gran medida, cuando la sociedad tiene nuevas aspiraciones, la modificación afecta el papel de los intelectuales y los artistas en la sociedad. Esto responde a una transformación paulatina del entorno y del rol del artista que crece dentro o fuera de las instancias de poder que se van institucionalizando. El momento en que el artista pasa a ser un ‘hombre de letras’, cultivado, en donde el aspecto mecánico se vuelve algo secundario, artesanal, donde las academias acogen al nuevo artista creando un sistema que fue configurando los parámetros de normatividad adecuados a la conformación de nuevas formas de organización del Estado y la sociedad. Aquellos que no quisieron plegarse a él tomaron “en líneas generales, dos vías distintas, pero constituyendo ambas un mismo rechazo: la de la *huída*, por un lado, expresada...en doctrinas secretas, comunidades...meramente geográfica...o un escape de tipo ambiental, a los numerosos cafés que conformaron la vida bohemia de la época. La de una *intención social*, por otro lado, fue la expresión de rechazo...para aspirar a una vida

¹⁴¹ Ibid. p. 116.

menos alienada y, por ende, más ‘creativa’...”¹⁴² tal es el ejemplo del *Art Nouveau* que en el marco de la sociedad industrial en desarrollo se propuso lograr una vida cotidiana más estética a través de la creación de objetos de uso diario más bellos. Tanto la huída como el proyecto transformador son las dos caras de la misma moneda, escape de la sociedad en la que el artista juega un papel al servicio de la clase dominante y sin embargo está en busca de potenciar la capacidad transformadora de su obra. La autora recurre a ejemplos de épocas anteriores, habla de Caravaggio y de Goya, dice “en ellos el *disenso* sólo podía aflorar en el marco de sus propias pinturas, en la selección de temas y la manera de tratarlos...El rechazo se mantenía en los límites de su producción o, en última instancia, de su vida privada...El marco de las instituciones y la consecuente posición social del pintor respecto a ellas no daba juego a una postura directamente activista, sino sólo a una interpretación más o menos heterodoxa del mundo”¹⁴³ de ahí la situación de incomprensión y en ocasiones la falta de reconocimiento pleno de la obra de ciertos artistas. La idea de ‘ir delante de’, de ser la vanguardia no es exclusivo del siglo XX, sin embargo ningún avance es posible en solitario, es resultado de lo que la sociedad puede *provocar* o está en condiciones de *promover*, en cada momento aparecen tensiones por las fricciones entre distintos intereses. Un caso significativo es el analizado por Mario de Micheli con la gran ruptura del siglo XIX, pone de relieve la coincidencia de los casos de Van Gogh, Ensor, Munch y Gauguin, por las vidas dramáticas y las obras polémicas de estos autores. De ahí la clave de contextualizar para profundizar en la percepción y autopercepción del artista y su entorno, para conocer el reto y la respuesta de los diferentes movimientos, y específicamente el caso de la vanguardia surrealista. Ante la doble opción de las vanguardias: huída o transformación, se dan en términos generales tres tipos de producción: la analítica, la constructiva y la expresiva. La primera se refiere al énfasis en la *condición lingüística* de la obra, es decir, tanto la destrucción como la construcción de nuevo códigos y sistemas de signos, como a la abolición de la relación lógica natural entre significante y significado (Cubismo, Surrealismo). “Un rasgo común a ambos sería la aceptación de la práctica artística como tarea exclusiva de la mente y como práctica autónoma, liberada de sujeciones políticas, morales o sentimentales. Pero

¹⁴² Ibid. p. 117.

¹⁴³ Ibid. p. 118.

este esquema puede hundirse si pensamos en la voluntad provocadora frente a la sociedad.”¹⁴⁴ La segunda, se centra en los aspectos de la innovación formal: formas no-objetivas, nuevos materiales y ensamblajes como medios de realización de un proyecto global más amplio, la transformación de la sociedad, en todos ellos subyace la firme creencia en la capacidad regeneradora del arte debido a la posibilidad de su completa integración a la vida cotidiana, la creación de un mundo mejor más creativo y liberador, frente a un mundo que se ha vuelto inhabitable debido al descrédito de los valores establecidos que no han hecho más que legitimar la gran masacre, las vanguardias constructivas adoptarán posturas distintas (Bauhaus, Constructivismo Ruso). Finalmente, la opción expresiva (que no necesariamente es sinónimo de expresionismo) que hunde sus raíces en el Romanticismo, se caracteriza por priorizar la capacidad del artista para la traducción de sentimientos y estados de ánimo en imágenes que ya no están sujetas a la representación meramente figurativa u objetiva, sino que tienen la posibilidad de crear lenguajes propios “que le convierten a su vez en protagonista de una ruptura formal... signos inconfundibles que constituyen su mundo simbólico. Éste acaba por cerrarse en sí mismo, por repetirse constantemente, provocando la sensación de que siempre se está pintando el mismo cuadro. Los códigos se solidifican (el caso de Miró es el más flagrante) precisamente porque existe una obsesión única, una visión absolutamente subjetiva, finalmente, de la práctica artística.”¹⁴⁵ pero en cualquiera de las tres vertientes la función de los vanguardistas reside en ser vehículos de un estado subjetivo: la emoción interior. Sólo que, al principio, el público muestra un rechazo y posteriormente, debido a la institucionalización de las rupturas se promueven este tipo de valoraciones y el mercado del arte acabará aceptando este fenómeno con gran regocijo: no en vano personalidad y coherencia son los valores más estimados y seguros, lo que da renombre al artista. Sin embargo, el fracaso parcial de estos proyectos podemos atribuirlo no sólo a problemas infraestructurales, sino también a enfoques erróneos o de cambios en el contexto de las instituciones.”¹⁴⁶ La autora nos da una serie de ejemplos:

¹⁴⁴ Ibid. p. 120.

¹⁴⁵ Ibid. pp. 122-123.

¹⁴⁶ Ibid. p. 121.

“el fracaso constructivista se debe a que la racionalización del progreso productivo no trae consigo la liberación automática del trabajo alienado; el fracaso de la Bauhaus, a que las condiciones del mercado capitalista no pueden ofrecer las garantías de una total libertad para el creador y, en otro aspecto, a que el funcionalismo se ha revelado tan sólo parcialmente capaz de servir a las aspiraciones estéticas del hombre; el fracaso de De Stijl, a que su pretensión de una ‘Internacional del Espíritu’ aparece hoy a nuestros ojos como la invención más puritana, más represora de ese ‘lado femenino, sensitivo y concreto’ constantemente ahogado por todos los idealismos; el fracaso de Dadá, en fin, a que los actos meramente revulsivos han visto periclitada su eficacia debido a la capacidad integradora del sistema”¹⁴⁷

Es decir, la unidimensionalización marcusiana, el caso del Surrealismo resulta significativo pues lo innovador de su propuesta es que fusiona varias de sus antecesores, no son cosas *nuevas* lo novedoso es que busca integrarlas. Lo interesante será encontrar que el éxito de mercado de la obra de Remedios Varo, quien crea un código personal identificable proveyendo de referencias reconocibles para el público, no sea sólo por la extraña belleza de su cuadros (macabra para algunos), o porque sus imágenes transportan a un mundo completo, complejo y con coherencia interna, sino que también tenga un eco en el sentir de la época y que ambos, la obra pictórica y la sociedad que la rodea, tengan síntomas melancólicos. Datos estadísticos avalan las condiciones de migración campo-ciudad que revelan que, a pesar de la apariencia de entusiasmo por el proyecto de desarrollo económico en ciernes, el cambio drástico de valores, el abandono del campo y de las tradiciones, mantiene un ambiente de crisis emocional latente. De ahí la imperiosa necesidad de la reconstrucción de una identidad de lo mexicano, ilustrada por Roger Bartra en *La jaula de la Melancolía*, algo similar sucedió en Europa con el Simbolismo, producto melancólico de emigrantes del campo a la ciudad. La inquietud que muchos sentían a fines del siglo XIX ante las consecuencias de la civilización industrial fue formulada en el Simbolismo por medio de un idealismo que recuperaba ciertas aspiraciones esenciales del Romanticismo.

¹⁴⁷ Idem.

Vanguardia Melancólica

“Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la obra demoledora de Nietzsche) se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia sí mismo. La literatura, la música y el arte son los sectores más sensible y los primeros en registrar el giro espiritual de una manera real, reflejando la sombría imagen del presente, y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la gran masa; una gran oscuridad aparece apenas esbozada, volviéndolos sombríos... son almas que buscan en las tinieblas”

Wassily Kandinsky

Ante semejante panorama el arte moderno reacciona, las lógicas del progreso, la técnica y el consumo lo han alcanzado y las respuestas no se dejan esperar. Al respecto vemos dos tendencias que claramente analiza Eduardo Subirats*, este autor precisa la clave que hace la diferencia entre la postura de dos pintores abstractos que nos permite percibir la importancia de un sutil cambio de actitud de uno y otro respecto a la melancolía en un momento crítico. Propone que los pintores abstractos en general se aferran a la búsqueda del ideal de *espiritualidad cristalina*, transparente, heredada tanto del pensamiento místico (ejemplificado con el texto de Santa Teresa de Ávila “Camino de la perfección”), como del pensamiento filosófico (por la racionalización matemática y geométrica de Descartes y Spinoza). Subirats nos dice que: “La cuestión reside más bien en un lugar bien definido de nuestra cultura y que contrapone el ideal de lo cristalino y de un orden racional a la idea del caos o la destrucción.”¹⁴⁸ Para hablarnos del abstraccionismo trae a la figura más representativa, Kandinsky, que ofrece el escape de la abstracción pero dirigida a una espiritualización del arte a través de este lenguaje abstracto de líneas puras que tanto confundió al espectador. Para contextualizar consideremos la circunstancia en la que Kandinsky escribe su libro *De lo espiritual en el arte*: ésta refleja la imagen apocalíptica que muestra el terrible semblante de los años de la guerra y el periodo de caos y destrucción que le antecede (la época de Hermann

* Al escribir sobre Angustia y Abstracción, en el texto *El descrédito de las vanguardias* de V. Combalía, editado por Blume, Barcelona, 1980.

¹⁴⁸ Ibid. p. 68.

Hesse). Este autor construye una relación entre la realidad angustiante y la posibilidad del arte como “el advenimiento del nuevo orden espiritual...el arte se convierte así en un hecho cósmico bajo cuyo signo la catástrofe final será impedida...el reino espiritual del arte, precisamente de aquél que ha llegado a realizarse como reino puro de formas abstractas y leyes universales, es la esfera en que la existencia se desenvuelve libre de miedo...la abstracción frente a frente con la angustia.”¹⁴⁹ El siglo XX inicia con la visión del caos que sirve de legitimación para las exigencias planteadas por Kandinsky de “un orden espiritual abstracto...una nueva Babel de la armonía se levanta por encima del caos bajo la forma de un Yo absoluto...la figura cristalina de una identidad absoluta”¹⁵⁰ se vuelve necesaria para sobrellevar el peso de la emergencia del Mito Dionisiaco del que habla Gilbert Durand en la temporalización de su “cuenca semántica” de 1860 al 2000: Prometeo-Dionisio-Hermes. Ante tal presagio, la estética de esta ‘construcción sobre una base espiritual pura’ no se puede decir que desconozca el dolor o la desesperación surgidas de la visión de destrucción y caos, pero ante tal situación la abstracción decide, más que la imagen de hundir “sus raíces en el suelo de la destrucción, de la cual pretende evadirse”, esconder la cabeza como los avestruces. Y finalmente lo que la guía en la toma de partido es colocarse frente a frente con la realidad pero asimilándola “como su contrario...el arte abstracto de la modernidad sabe de esa ‘otra parte’, la realidad histórica e individual de la angustia, pero lo mantiene frente a sí como lo que niega, y pretende trascender y superar.”¹⁵¹ Basándose en esto plantea un desvío del arte abstracto en su camino a sublimar la angustia y el miedo, considera que después de la segunda guerra mundial “el nexo entre abstracción y angustia se haya olvidado en beneficio de un arte abstracto y de una vanguardia que, a imagen del mundo tecnológico del que pretendió ser la legitimación artística y la expresión ornamental, existía, vivía y se desarrollaba por y para sí mismo, como abstracción por la abstracción misma.”¹⁵² Semejante al discurso del arte por el arte en el que se le deslinda de cualquier función social, la abstracción pasa a formar parte de la clasificación meramente ornamental. Pero hace un recorrido

¹⁴⁹ Ibid. p. 70.

¹⁵⁰ Ibid. p. 71.

¹⁵¹ Ibid. p. 72.

¹⁵² Idem.

interesante, recupera el planteo de Wilhelm Worringer y su cuestionamiento sobre las premisas psíquicas de la abstracción:

“Estas premisas es preciso buscarlas en el sentimiento cósmico de los pueblos (primitivos), en su actitud psíquica frente al universo...podemos afirmar que este mismo sentimiento de angustia se encuentra en la raíz de la creación artística...Las posibilidades de satisfacción que (los pueblo primitivos) buscaban en el arte no consistían en un abandonarse a las cosas del mundo exterior y gozarlas, sino en sustraer a la cosa particular del mundo exterior de su arbitrariedad y aparente casualidad, en eternizarlas en la medida en que se las aproximaba a las formas abstractas y en encontrar de este modo una quietud en medio del flujo de apariencias...La línea simple y el desarrollo bajo leyes geométricas debían ofrecer las posibilidades más elevadas de satisfacción para este hombre atemorizado ante la falta de claridad y la confusión de los fenómenos...frente a la angustia ocasionada por una naturaleza amenazante el placer estético de la geometrización y lo cristalino...Contra el miedo, la abstracción”¹⁵³

Pero el arte abstracto moderno funciona de manera diferente, mientras los primitivos lograban sublimar, la mayoría de los representantes del arte abstracto se fugan de la realidad sin canalizar las emociones por lo tanto desubliman. Salvo honrosas excepciones, los abstraccionistas no asimilan a la angustia y toda la oscuridad que contiene como parte de la realidad, sino que la reprimen: “Abstracción contra Apocalipsis, construcción de un orden cristalino contra la realidad caótica de la sociedad o el pensamiento...No se trata de una actitud individual, idiosincrática; es más bien un elemento general que pertenece a la atmósfera espiritual de la época.”¹⁵⁴ Para Subirats “el arte abstracto constituye fundamentalmente una forma específica, entre muchas otras que también fueron posibles, de elaboración individual y social del problema de la angustia.”¹⁵⁵ Ante esta actitud, al parecer poco eficiente, cabría preguntarse si el arte abstracto no logró superar este dolor hacia donde se encausó esta angustia reprimida. Qué sucede con el miedo que ha sido parte fundamental de las estructuras de control del mundo social, “en el nombre de la angustia los poderes se han hecho grandes y se han conquistado imperios. Desde Hegel hasta Heidegger o Sartre, la filosofía moderna ha

¹⁵³ Ibid. p. 73.

¹⁵⁴ Ibid. p. 75.

¹⁵⁵ Ibid. p. 77.

legitimado por eso la angustia como principio creador.”¹⁵⁶ De igual manera que se construyen las instituciones y que las estructuras sociales responden a funciones fundamentales legitimadas como es el sacrificio de libertad y autonomía en pro del control para lograr certidumbre y seguridad relativas, se “ha legitimado el imperio de la razón en nombre de la muerte...frente a una sociedad que se reproduce al infinito a través de la perpetuación del miedo, de la guerra y la destrucción”¹⁵⁷ pero paradójicamente no son asimiladas como contraparte fundamental de la vida sino potenciadas negativamente. “Al principio, la abstracción surgía en el medio de la experiencia de la angustia...Más tarde el arte abstracto olvidaba aquel origen suyo y haciendo tabla rasa con su mismo ‘proceso de aprendizaje’ se atenía estricta y formalísticamente al postulado monista de la abstracción y la universalidad estilísticas...el principio estilístico de la abstracción se convertía en sus manos en un instrumento de coacción real sobre las manifestaciones de dolor, de angustia o de conflictos sociales” como lo plantean Roger Bartra y Oscar Pereira Zazo al hablar del resurgimiento continuo del canon melancólico como forma de canalización emocional socialmente adecuada, así “bajo la figura de una utopía social armónica, la función específica de comprimir y reprimir todos aquellos momentos de la vida que no fueran congruentes con el logos de la civilización y de su progreso, con el principio universalizador de la mercancía, con el imperativo de la tecnología y el moderno pensamiento instrumental” la obra de arte y sus nuevos principios se ven “sometidos a la estética de la frialdad, de la exactitud y la esterilidad...El dolor y el temor viven en estas construcciones cristalinas, y lo hacen bajo la forma más violenta que arrojan los coeficientes estadísticos de suicidios, más elevados allí que en otros centros de infelicidad de nuestra civilización.”¹⁵⁸

La angustia ha sido suprimida de la realidad artística de la obra del arte “el arte abstracto no la ha superado, sino que más bien se ha desentendido de ella...por esta causa, con el concepto de ‘reconstrucción’ entendemos la *supresión de lo no aclarado, de lo misterioso y caótico*...ya no se trata de la tensión...sino de la separación radical de ambos

¹⁵⁶ Ibid. p. 80.

¹⁵⁷ Ibid. p. 81.

¹⁵⁸ Ibid. pp. 87-88.

reinos. La abstracción...clama directamente como represión de lo misterioso ¹⁵⁹
(desencanto) y dentro este bando coloca Subirats al célebre Le Corbusier quien, sin duda
tenía razón al afirmar que:

“ya nadie puede sustraerse a este imperativo de la luz o de la
iluminación. Pero habría que añadir: y tampoco lo puede de la pobreza que
impone a la sobrevivencia humana (aquella pobreza de la que ya hablaba
Benjamín a propósito de la arquitectura de cristal). El triunfo de la luz sobre las
tinieblas se convierte aquí en una paradójica inversión del principio de la
ilustración que había informado en la historia de la sociedad moderna, desde el
siglo XVII. La luz no celebra emancipación alguna. Su triunfo histórico se
convierte en tautológico y vacío: triunfo sobre la oscuridad, sobre lo
desconocido y lo misterioso. Responde esta invocación artística por un nuevo
papel social e histórico que las luces asumen: el de ser el principio de control, de
limpieza y depuración -la luz como medio de coacción social...El artista
contempla la operación acabada de la abstracción precisamente en sus
resultados, es decir, en el desplazamiento de todo lo individual y empírico, y en
la represión de la dimensión de la angustia en la construcción abstracta de un
orden dogmático de formas.”¹⁶⁰

El exceso de luz termina por deslumbrar, lo cristalino está en pugna con lo
irracional y contra lo desconocido, pero ante tal situación sería preferible acceder a la
penumbra antes que a la suave y calma claridad descrita de manera poética en la canción
que la lleva en el nombre:

Suave e calma sei a claridade...
breve qual um pensamento sempre igual...
-Quantas perguntas graves
vao ser encontradas?
Quantas vao ,
de maos atadas
viver sempre em causas
causas abraçadas
perdendo essa luz
que se esconde atrás duma
suave e calma claridade
escondendo luz á vontade
-Doce e calma claridade
escondes a luz á vontade...¹⁶¹

¹⁵⁹ Ibid. p. 85.

¹⁶⁰ Ibid. p. 86.

¹⁶¹ Autor de la letra: Pedro Ayres Magalhaes, interpretada por el grupo *Madredeus*, CD “*O paraíso*”, EMI, México, 1997

La melancolía portuguesa es preciosa: la tenue luz que no deslumbra y que puede ser la sutil penumbra del umbral que a algunos les parece sombrío y tenebroso y a otros les permite jugar con el claroscuro de la vida*. Otra muestra excelente es la peculiar obra del poeta Fernando Pessoa, auténtico melancólico:

Paira à tona de água
uma vibração,
há uma vaga mágoa
no meu coração.
Não é porque a brisa
ou o que quer que sella
faça esta indecisa vibração que adeja,
nem é porque eu sinta
uma dor qualquer.
Minha alma é indistinta,
não sabe o que quer.
É uma dor serena,
sofre porque vê.
Tenho tanta pena!
soubesse-es de quê!¹⁶²

Volviendo a la imagen de la luz, ese afán de luminosidad, de ilustración permite que la luz de la razón se vaya extendiendo sus rayos sobre todos los rubros de la vida humana, observada, medida y clasificada minuciosamente con fines pragmáticos, utilitarios, teleológicos. Cuando esta carrera de la Modernidad y su crisis fáustica alcanzan al arte finalmente, provoca tal impacto que se producen las paradójicas respuestas de las vanguardias que buscan, por un lado, la evolución de los lenguajes individuales de los autores y, contradictoriamente, desean al mismo tiempo “enraizar” en la sociedad a la cual a veces representan y a veces no representan, con la agravante de querer lograrlo a través de expresiones que no se asemejan a los referentes que la masa tiene respecto a lenguajes legibles en las obras de arte. Podría recuperarse el planteamiento de Marshall McLuhan del “artista como antena de la sociedad” que al ir en

* Sobre melancolías con nacionalidad recordemos el texto de Carlos Gurméndez sobre *Teoría de los sentimientos*.

¹⁶² Fernando Pessoa *Mensagem*, EMECE, Buenos Aires, 2004, p. 64

la *avant-gard* es quien recibe los embates de todas las revoluciones tecnológicas (primitivas y modernas) para que, al presentarlos al público, sea paliado en cierta medida el golpe que provocará la respectiva “amputación” (término que utiliza al exponer a los medios como extensiones del hombre, esto es, que cada avance tecnológico implica una transformación que impacta profundamente alguna capacidad física o psíquica del humano y que, al mismo tiempo que por un lado potencia la capacidad que extiende, por otro, atrofia, aliena o amputa de cierta manera la facultad misma). Al paliar el golpe del iluminado racionalismo moderno sobreviene un proceso de ensimismamiento en los artistas que se vuelcan hacia su interior en la búsqueda de respuestas y alternativas, por dos vías: la evasión y la autorreflexión. Como se verá en su momento al retomar ese planteamiento de Victoria Combalía, en las conclusiones. Por ahora podemos verlo en la comparación que hace Subirats ya que su análisis de la obra de Paul Klee nos permite dar un paso más, observamos como, tanto la angustia como las experiencias a ella ligadas: caos, muerte, mal, oscuridad, misterio, lo invisible, desempeñan un papel en la constitución de un arte abstracto. Pero en el caso de Klee esta angustia no es desterrada de su obra, sino por el contrario es conservada “precisamente en su tensión con lo geométrico-constructivo y lo cristalino. Lo que Klee escribe sobre el caos en particular: ‘Yo comienzo, como es lógico, por el caos, pues es lo más natural. En ello me siento tranquilo ya que al comienzo yo mismo puedo ser caos’ -podría decirse también de cualquiera de los elementos semejantes, dentro de su concepción decididamente dual del mundo.”¹⁶³ Klee se permite asimilar el caos dentro de su visión y lo expresa sutil y equilibradamente, tal es el ejemplo que describe la atmósfera melancólica de su cuadro titulado “Salida de la luna”, recurre a la geometrización y el código de formas abstractas pero utiliza un lenguaje cromático que expresa una atmósfera emocional donde la melancolía tiene cabida. En Klee, la coexistencia de lo abstracto-constructivo (el principio cristalino) con la melancolía, permite fijar lo lírico, dar firmeza a la expresión del dolor, sostener el caos tonal de la emoción en la urdimbre de su maraña geométrica:

“Lo que quiere decir que, en Klee, el principio de la abstracción no suprime su opuesto, sino que permite elaborarlo...En el otro extremo de esta constelación dualista, una obra como la de Mondrian presenta el hecho

¹⁶³ Ibid. p. 82.

cumplido de la abstracción, o lo que en otro contexto he llamado abstracción de la abstracción. Los cuadros neo-plasticistas afirman sin reticencias un nuevo orden universal, haciendo tabula rasa con el menor recuerdo de aquella experiencia original del caos...La realidad de la angustia ha sido desplazada, ha sido literalmente desterrada de la expresión artística. No hay aquí elaboración de la angustia, sino su más escueta y estricta represión...para los pintores de vanguardia sólo la abstracción auguraba un futuro artístico y cultural; si se quería construir había que volar -podría decirse parafraseando a Klee. Y la abstracción parecía prometer firmes principios. Pero estos principios ya no nos parecen tan firmes...su decisión y entusiasmo nos parecen puro dogmatismo...nada justifica ya este principio coactivo y represor del arte abstracto frente a la sociedad que se legitima en sus valores formales y culturales, porque esta sociedad perpetúa precisamente la destrucción y la angustia para sostener y afianzar sus formas de poder...La crítica, la historia y la filosofía del arte no pueden ignorar este otro lado reprimido...tras la construcción cristalina...tendrá que descubrir no la felicidad diamantina de un orden geométrico acabado, sino la figura de la soledad y de la muerte que informaban a este arte...este camino de la recuperación de la realidad empírica, tanto histórica como individual, que el arte abstracto había desplazado no sólo ha de informar la tarea reconstructiva de la reflexión crítica. Él es también una posibilidad abierta para la reflexión artística de nuestro tiempo”¹⁶⁴

De esta forma el estudio del arte aporta a la sociología pautas útiles para la elaboración de esquemas más completos de comprensión de la realidad de la época analizada. Subirats escribe lo anterior en los años 80 pero habría que traer la reflexión hacia la actualidad para observar las modificaciones que presenta el arte y su relación con la sociedad, tal vez nos daría indicios interesantes de por qué el año pasado recorrió las principales capitales europeas una megaexposición sobre la Melancolía. Pero por el momento volvamos con la línea de esta investigación y retomemos la vanguardia que ha sido considerada la más radical de todas y a la cual estuvo adscrita Remedios Varo.

c) Surrealismo: Vanguardia radical

La clave de la radicalidad de los surrealista se relaciona con la confusión comunicativa que han tenido las vanguardias al desarrollar los códigos subjetivos que rompían con lo figurativo. El proceso de transformación del lenguaje, su liberación del canon mimético y de la figuración en el contexto europeo, abre el camino para el retorno

¹⁶⁴ Ibid. pp. 84-89.

a lo primitivo rompiendo el límite del eurocentrismo (por ejemplo; el polémico y famoso cuadro de Picasso que es todo un hito y parte aguas en la pintura, *Les Femmes d'Alger*, que relacionan con la impactante experiencia que tuvo el autor al visitar una exposición de objetos africanos), sin embargo el lenguaje utilizado por los surrealistas podría entenderse según Fuster como un “retroceso” neofigurativo, lo revolucionario de los surrealistas es la manera como rompe con la lógica de los objetos en la composición de escenas. En ese sentido el surrealismo forma un pequeño bucle dentro de una perspectiva lineal, un breve salto hacia atrás peculiar (otro quantum leap) en la historia de la evolución de las vanguardias. Si nos remitimos a la idea de que cada vanguardia va rompiendo más con lo que desquebrajó la anterior, esto es, que van radicalizando cada vez más sus propuestas y retóricas, al llegar al extremo del Dadaísmo parecería que no le quedaba al Surrealismo más camino que el de la vuelta a lo figurativo. Sin embargo, la vuelta de tuerca que propone es espectacular: no rompe con el canon mimético sino con la lógica de la realidad, la destruye utilizando un lenguaje completamente legible, uno identifica los objetos lo que no comprende es la función que están realizando. La pintura abstracta afectaba al código pictórico, los surrealistas afectaron al mensaje, el código es legible y el mensaje indescifrable, a menos que se rompa con ciertos mecanismos mentales, que el espectador se permita ciertas libertades.

“constituidas por los mismos ‘objetos’ que la imágenes del mundo exterior, sólo que dispuestos en un orden absurdo, en el orden que establece el sueño o la alucinación -o la paranoia-. En la incoherencia de las asociaciones, incoherencia que se quiere sistemática, se traducen las vivencias hondas del hombre pintor. Para el proceso de descrédito de la realidad, esta brutal destitución de la lógica -de la lógica visual, si vale decirlo así- tiene tanta o más importancia que la misma anulación de lo real propugnada por el arte abstracto. La pintura abstracta vuelve las espaldas a la realidad. El surrealismo en cambio, la presenta con una perfidia indecorosa, la priva del último y más pequeño prestigio que le quedaba: la verosimilitud. El hecho de que eso lo haga mediante una técnica relamida, detallista, minuciosa, no hace sino agravar su violencia: la estampa pintada por el surrealista reflejará sin duda una imagen obsesiva o un sueño delirante; pero en tanto que es una transposición, absurda a la vez que ‘realista’, de la realidad, tiene todo el alcance de una injuria inflingida a la misma realidad. Una injuria o un sarcasmo. Y no solamente ‘parece’ un sarcasmo: es que lo es con fanática deliberación. Una de las metas del surrealismo fue desbancar las estructuras racionalistas de la sociedad contemporánea, y para lograrla no se contentó con desatar las fuerzas creadoras de la subconciencia, ni se limitó a restablecer la parte del misterio: pretendió,

con mayor entusiasmo todavía, ‘sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad’. Son...palabras de Dalí”¹⁶⁵

La llegada del Surrealismo marca la confluencia de inquietudes de diversos ámbitos artístico, cultural, político, científico: la literatura y la pintura; el nuevo espíritu, más relajado, después de la guerra con nuevas posiciones políticas y, en palabras de Fuster, un *robusto designio de rebeldía*, todo eso y alguna cosa más, se coordina en la doctrina del surrealismo. Pero el hallazgo que influyó en ella de manera decisiva fueron las revelaciones psicológicas, la teoría de Sigmund Freud sobre el subconsciente. Con esto se ponía al alcance de la mano la posibilidad de experiencia para los artistas una zona de la personalidad humana que hasta entonces había quedado relegada. Un vasto territorio de tierra ignota, todo un continente por explorar:

“Es la zona de los instintos turbios y de los mecanismos inexplicables del alma, la parte borrosa y soñadora del hombre. Cinco siglos de racionalismo más o menos atento, veinte siglos de moral cristiana, habían reprimido la manifestación de estos resortes secretos de nuestra vida psíquica. Desde el Renacimiento sobre todo, la vigilancia intelectual se hace más aguda, y el Romanticismo apenas supuso una tímida reacción sentimental. Los surrealistas estaban llamados a aprovecharse de la gran liberación que el freudismo implicaba...la explotación del continente humano recién descubierto...Freud dirá a algún surrealista que, si el arte del pasado buscaba el descuido que deja escapar el fondo subconsciente, en el arte de los surrealistas intentará averiguar lo que de consciente se les escapa. Breton creía factible, en el futuro, una resolución superior de los estados contradictorios que son la ‘realidad’ y el ‘sueño’: esta especie de ‘realidad absoluta’, de *surréalité*, sin embargo, queda aplazada, y es el ‘sueño’, ‘lo maravilloso’, lo que ocupa las preferencias de los surrealistas.”¹⁶⁶

El surrealismo fabricaba, al igual que todas las vanguardias una promesa de cambio, ésta “radicaba en el hecho de que el hombre se situaba, de nuevo, en contacto con lo irracional. Venía, así, a coincidir con el hombre religioso de las épocas remotas. No hay duda de que el subconsciente -al menos el subconsciente de los surrealistas- está en el polo opuesto del sentimiento religioso. El subconsciente, en efecto, no pone al hombre en relación con la divinidad, pero sí en un relación con unas fuerzas ciegas”¹⁶⁷.ol cual nos

¹⁶⁵ J. Fuster, *op cit.* pp. 101-102

¹⁶⁶ Ibid. p. 97

¹⁶⁷ Ibid. p.99

recuerda a Guyau y la religión del porvenir, que suponía a los artistas como nuevos depositarios de este tipo de espiritualidad. Sin embargo, el surrealismo también fracasó. Cuando el subconsciente dejó de ser fuente de energía creativa, mecanismo de liberación de la imaginación, y se comenzó a utilizar como objeto de análisis. El cisma entre Breton y Dalí da una idea al respecto. El uso del automatismo como recurso técnico base para la participación del azar puro en el desarrollo creativo de la obra, desatando una libertad y una magia nuevas, cosa de la cual se beneficiaron mucho generaciones posteriores. Sin embargo:

“Los surrealistas mezclaron un incipiente misticismo de lo racional con las pretensiones científicas más absurdas...hizo afirmaciones repetidas de su inhibición estética: el surrealismo -se declaraba- no era una escuela literaria ni un programa para artistas; se proponía solamente expresar *le fonctionnement réel de la pensée*. Y más que expresarlo, ‘describirlo’. *L’oeil existe à l’état sauvage*, escribió también Breton: por este camino -por el camino que sugiere esta bella frase- , el surrealismo podía haber originado una pintura plenamente viva y creadora. De hecho, el surrealismo veló la aparición de algunos pintores extraordinarios, como nuestro Joan Miró, y es cierto que muchos otros, sin ningún vínculo con el equipo de Breton, se beneficiaron del injerto irracionalista - - que había en sus convicciones. Pero prevaleció la otra tendencia, la científica o científicoide. No los resultados del *fonctionnement réel de la pensée*, sino la descripción de ese *fonctionnement*, es lo que atraía al grupo ortodoxo del surrealismo. Los pintores que, como Miró, rehuían o repudiaban terminantemente el uso de la pintura para la narración de historias clínicas -de manicomio- se apartaron poco a poco del surrealismo militante.”¹⁶⁸

Respecto a las diferencias entre Breton y Dalí, un texto de Teresa del Conde nos resulta muy ilustrativo pues narra lo diametramente opuestas que fueron los encuentros que ambos surrealistas tuvieron con el padre del psicoanálisis. Nos dice que en 1921, antes de publicar el Primer Manifiesto Surrealista, Breton estaba en Viena y visitó a Freud. Breton era entonces un joven poeta pero había realizado estudios en medicina y psiquiatría, en esa época, Freud tenía 65 años de edad y era mundialmente conocido, me imagino que, el que Breton tuviera oportunidad de entrevistarse con semejante personaje hacía que el encuentro estuviera rodeado de un halo de áureas expectativas, sin embargo según nos cuenta Del Conde:

¹⁶⁸ Idem

“Al año siguiente Breton publicó su memoria del encuentro con el título de ‘Interview du Professeur Freud’ en el número de marzo de la revista *Littérature*. Dejó ahí asentadas sus impresiones de aquella tarde, señalando entre otras cosas que Freud era el médico prototípico del barrio vienés, que su vivienda no tenía nada de particular o extraordinario y que lo que entre ambos se dijeron no tuvo mayor trascendencia, de modo que podemos suponer que la entrevista, tan ansiada por el futuro Papa del Surrealismo, no le produjo ninguna sorpresa ‘convulsiva’ y sí decepción. Eso no impidió que Freud se convirtiera exactamente dos años después (1924) bajo dictado de Breton en ‘Presidente de la República del Sueño’ y que su figura...adquiriese para los surrealistas un poderosísimo relieve. Breton se abocaba a la conquista de lo irracional, por lo tanto su elogio de la locura (parodiando a Erasmo) le concedía a ésta un valor *per se*, Freud, en cambio, como terapeuta, minaba los elogios a los ‘lunáticos’ y cuando supo que los surrealistas lo había convertido en uno de sus manes protectores se mostró bastante disgustado, si bien, durante los últimos años de su vida cambió de opinión.”¹⁶⁹

Podría suponerse que el cambio de opinión de Freud hacia el final de su vida favoreció a la visita que años después le hizo Salvador Dalí en Inglaterra, en 1938, poco más de un año antes de que Freud muriera. De esta experiencia ambos sacaron comentarios sumamente favorables para Dalí había sido el descubrimiento del “secreto morfológico de Freud: su cráneo es un caracol, su cerebro es una espiral.”¹⁷⁰ En lo que respecta a la forma en que Freud calificó la experiencia existe un registro en una carta que envió, en ese mismo día de la visita, a Stefan Zweig:

“Me sentía inclinado a considerar a los surrealistas, que al parecer me han acogido como su santo patrón, como chiflados incurables...El joven español con sus ojos cándidos y fantásticos y su *indudable maestría técnica* me ha hecho reconsiderar esta opinión...Desde el punto de vista crítico podría seguirse manteniendo que el concepto de arte desafía toda interpretación precisa. La proporción cuantitativa de material inconsciente y de elaboración inconsciente permanecen siempre dentro de ciertos límites. Más sea como fuere, estos puntos constituyen graves problemas psicológicos.”¹⁷¹

De esta situación se benefició el Surrealismo, pues por un lado obtenía un poco de reconocimiento pero el grave distanciamiento entre Breton y Dalí perjudicó a su vez al movimiento. A pesar de que la retórica se mantiene en tanto que “los objetos de la

¹⁶⁹ Teresa del Conde “Los psicoanalistas y Remedios” en: Walter Gruen y Ricardo Ovalle. *Catálogo Razonado/Catalogue Raisonné*. México, ERA., 1994, p. 16

¹⁷⁰ Ibid. p. 17.

¹⁷¹ Idem

realidad sensible desplazados a un ámbito de delirio, ‘inverosímiles’ no en su aspecto e imagen sino en sus relaciones mutuas...debido al retorno a la perspectiva, al tridimensional, producen una viva y turbadora impresión de ‘realidad’. Dalí ataca el mundo de la realidad” pero de una manera premeditada, es decir, no se percibe ningún atisbo de la presencia de la técnica del automatismo típica bretoniana en sus cuadros. Lo cual asestaba un golpe fatal para el surrealismo y este giro lo desvía hacia el fracaso descrito por Fuster: “En el fondo, lo que pudo ser el verdadero filón plástico del surrealismo -el *dessin automatique* de Desnos, paralelo a la *écriture automatique* de Breton y Soupault- fue vencido y desvirtuado por la pretensión *pompier*: el espíritu de poesía fue mediatizado por el espíritu de *recherche*...”¹⁷²

Sin embargo el caso de Remedios Varo, que tampoco era fiel seguidora del automatismo de Breton, pues hay registro de cartas en las que, con ese sentido del humor que la distinguía, se burlaba abiertamente del automatismo como recurso técnico por antonomasia del surrealismo, aún así, mantiene una relación peculiar con el *azar* (y el *azar objetivo*) y experimenta con él logrando realizar una especie de domesticación con respecto a este elemento tan característico del Surrealismo.. Ella no participaba del juego de la “lógica del absurdo, sino un juego poético en el que apariencias, analogías y correspondencia que en los cuadros son palpables y hasta tangibles, existían realmente dentro de su cerebro”.¹⁷³ Remedios reflexionaba sobre lo que pintaba y lo analizaba antes de plasmarlo definitivamente, pero sin renunciar a las posibilidades que conseguía con recursos técnicos que había experimentado con los surrealistas (como el *fumage*, *frottage*, *decalcomanie*...). Y se dedicó tanto a pintar como a escribir, utilizando también el automatismo en sus relatos tan ilustrativos de su personalidad. Aunque, como comenta Peter Engel¹⁷⁴ en sus cuadros se la pasó luchando por fusionar lo mítico con lo científico, lo sagrado con lo profano, pues sus padres le enseñaron, por un lado, a temer al demonio, y por otro, a respetar a la razón; sus influencias fueron múltiples: “El misticismo alemán, los cantos gregorianos, la alquimia del medioevo, las teorías sobre la reencarnación de G. I. Gurdjieff, la pintura de Hieronymus Bosch, fueron ciertamente sus fuentes. Pero también

¹⁷² J. Fuster, *op. cit.* p. 103

¹⁷³ T del Conde, *op cit.* p. 18

¹⁷⁴ P. Engel es citado por Teresa del Conde en el mismo artículo “Los psicoanalistas y Remedios” del *Catálogo Razonado*.

la astronomía, la física, las matemáticas, la ingeniería, la biología y el psicoanálisis”¹⁷⁵, lo cual nos trae de vuelta a Freud. Remedios no entabló relación directa con el famoso doctor pero existen textos interpretativos que resultan reveladores, por ejemplo, Teresa del Conde nos comenta:

“Kaplan se vale de ciertos postulado psicoanalíticos básicos con los que interpreta elementos presentes en algunas pinturas...En realidad yo pienso que muchas de las obras de la Varo están plagadas de lo que hemos dado en llamar ‘símbolos freudianos’. Es muy posible, sin embargo, que también conociera la literatura junguiana, puesto que el psicoanalista suizo dedicó buena parte de su obra a estudiar los orígenes del mito y los símbolos alquímicos. Sin embargo, cuando Remedios era joven el freudismo se respiraba como el aire en los ambientes intelectuales europeos...Remedios Varo gustaba mucho de escribir...escribió varias cartas a psiquiatras y psicoanalistas imaginarios, un poco como juego poético y otro como un exorcismo catártico. Sin embargo lo que nos ha dejado no nos dice mucho si oensó en concretar esas relaciones terapéuticas de las que en cierto modo se burlaba. Lo que sí nos hace ver es que configuró fantasiosamente, como sucede con sus pinturas, datos de su propia biografía”

Permitiéndonos con esto sostener que la pintura fue parte importante de su autoterapia, el uso que hace el artista del mecanismo de sublimación a través de su obra para *sanarse* o por lo menos procurarse cierta liberación. Pero, recordando palabras de Joan Fuster el pintor no sólo se expresa a sí mismo en su obra “expresa a su tiempo -ese tiempo que él mismo es- . Una época turbia produce un arte agri dulce, incisivo, lancinante: que no es su consecuencia -sino su manifestación. Y es también, en definitiva, una manera de liberarse.”¹⁷⁶ El objetivo y finalidad del arte en general es, por un lado, que “nos ayude a vivir y morir, que nos dé noticia clara de nosotros mismos y que nos enseñe a comprendernos, que nos consuele y nos incite. La vanidad de pintar para los museos es demasiado reciente en nuestros hábitos culturales para que valga la pena tenerla en cuenta.”¹⁷⁷, pero también, como lo que planteaba Guyau, que sea un medio de *socializar* las sensaciones y los sentimientos que, a primera vista establecen más división entre los hombres, que del fondo incoherente y discordante de estos se pueda *resonar* en otros provocando una identificación y una aceptación, en ese sentido para Guyau *todo arte es un medio de concordia social* pues *pensar* del mismo modo ayuda pero lo esencial es

¹⁷⁵ Idem

¹⁷⁶ J. Fuster, op cit. p.122

¹⁷⁷ Ibid. p. 123.

hacernos *sentir* a todos de igual y tal es el prodigio que realiza el arte. Su visión es casi ingenua pero bien intencionada, las vanguardias iban en pos de estos objetivos. Si el arte no logra intencionalmente esta *solidarización* del entorno por lo menos lo que si nos puede permitir es detectar que, por las presencias y las ausencias de determinados factores, logremos identificar rasgos peculiares de la sociedad en que se desenvuelve la vida y la obra de ese artista, y eso, con suerte nos ayude a comprender mejor los mecanismos implicados en la función social del arte.

3º Capítulo: El caso de Remedios Varo, el espejo interior

“-¿Quién es esa mujer, de pie sobre su sombra, que se alarga como sus pensamientos o como las olas a la orilla del mar...esa mujer que sueña y que ve, que sabe y que calla?”

Alberto Blanco

En la vida hay cosas, eventos, vivencias, que podemos prever y controlar en cierta medida, pero la mayoría de los sucesos que acontecen en nuestro devenir, cotidiano e histórico, son situaciones que se van sucediendo mientras ocurren, en palabras de John Lennon: *son todas esas cosas que pasan mientras nosotros nos la pasamos haciendo planes; y que nos llevan de manera impredecible hacia los oasis y abrevaderos que descubrimos o que creamos, que nos permiten tanto saciarnos como evadirnos en intensos espejismos.*

Esas inevitabilidades y las formas que desarrollamos, física, mental y emocionalmente para asimilarlas y sobrellevarlas, son los aprendizajes que recibimos en la vida. De éstos derivan a su vez las enseñanzas que podemos, como humanos, transmitir para el enriquecimiento del cuerpo de saberes y sentires de los diversos tipos que conforman nuestra multiculturalidad.

En cierta ocasión, en plática con un conocido originario de Finlandia, comentamos sobre un artículo que planteaba que los finlandeses son las personas más felices del planeta, y que esto se debía en gran medida a su hábitat. Como las condiciones climáticas y geográficas resultan tan hostiles, supuestamente los habitantes de este país contaban dentro de su cultura con un paliativo: eran personas con un muy buen manejo de la frustración, es decir, que el mecanismo de resignación necesario para permitir que los individuos continúen adelante les había proveído de una especie de “vacuna cultural” que permitía que, a pesar de todo, se sintieran satisfechos y por tanto felices. Respecto a esto, Alberto Blanco comenta sobre Remedios Varo:

“una cosa es ver el paisaje que se extiende más allá de las puertas abiertas de la imaginación y cosa muy distinta es la ceniza de la imaginación. Es decir, una cosa es la visión de un artista, su íntima soledad y su grandeza, su verdad entrevista y su tristeza, y muy otra la cifra nítida o borrosa que logra dejar como testimonio de su batalla con las sombras, la pesantez del mundo y su mediocridad. Remedios Varo está sola. A pesar del éxito, los catálogos y los homenajes, Remedios Varo vivió siempre sola y -para su crédito- acabó por entenderlo y aceptarlo así: a partir de esa difícil resignación -que le llevó más de la mitad de su vida reconocer- construyó una obra magnífica desde la gavia de su soledad. Es esta la ceniza de la imaginación a la que hoy rendimos admiración y pleitesía. Ni el público ni el surrealismo ni sus seres más queridos ni su familia ni su patria, pudieron compartir profunda y cabalmente con ella -en vida- ese mundo recién creado: los hijos luminosos de su realidad interior.”¹⁷⁸

Esta mujer, que vivió una vida plagada de eventos que suscitaron una serie de vertiginosos viajes en condiciones adversas, que sobrevivió a dos guerras externas, la civil en España y la mundial en Francia, y a otra más intensa aún, su propia batalla interna; ella, llega al México de la posguerra en donde, de golpe y de poco a poco, se dan las condiciones propicias para que consolide su obra pictórica. De esta serie de condiciones algunas le permiten a esta melancólica sentirse en su sitio, y otras le acentúan la melancolía que proyectará en sus cuadros. Esto es, que al mismo tiempo que encuentra el lugar adecuado, donde podrá formar la crisálida dentro de la cual podrá transformar las cargas de un pasado inquisidor y agobiante que sublimará a través de su

¹⁷⁸ Alberto Blanco en “El oro de los tiempos”, en Gruen, Walter & Ricardo Ovalle. *Catálogo Razonado/Catalogue Raisonné*. ERA. México, 1994. p.7

arte, también sirve de parangón para detectar el mecanismo opuesto de lo que ocurre con la consolidación de la identidad melancólica mexicana en ciernes.

a) El entorno y lo interno: contexto y biografía

Las separaciones de ámbitos suelen caer en lo arbitrario pues las interconexiones de distintos niveles y aspectos de la vida son insolubles, pero sirven para poder analizar el hilo que conduce nuestro análisis; para esto quiero plantear que tanto los entornos externos como los internos están relacionados y siguen la lógica de la construcción de una doble vía de canales de navegación que van del contexto socio-histórico-cultural, es decir, lo que se encuentra fuera de nuestro control y es parte de lo que *flota en el aire*, al contexto emocional, esto es, el círculo social más pequeño en el que se desarrolla la personalidad de Remedios Varo y sus formas de asimilación de esos entornos: el nivel macro de condiciones, digamos, objetivas, refiriéndonos a situaciones fuera de su control que le cambiaron la vida (cosas que proyecta de manera semiconsciente a través del código pictórico que construyó), y el de nivel micro, o subjetivo, que se refiere al círculo inmediato al que pertenece por nacimiento pero también a las situaciones y relaciones ligadas a decisiones personales. Esto es: la familia, la escuela de monjas, la Academia de Artes, pero también el grupo de amistades, amantes, maridos y movimientos artísticos a los que se adscribe. Esos entornos a su vez son inseparables de sus *internos*, me refiero a que el desarrollo de su personalidad lleva la carga de un temperamento innato que tiene peso en su forma de crear vínculos y de asimilar situaciones, es decir, el proceso de interiorización de pautas que conlleva la socialización de los individuos. Además del proceso de exteriorización de eso interno que proyecta en su obra pictórica a través de la creación de su código personal de expresión artística.

Para comenzar tomamos como punto de partida el contexto emocional que comienza con la familia, relación clave que nunca deja de formar parte de la vida del individuo. Su padre, madre, hermanos y abuelas. Su madre, corpulenta, fuerte y de

“expresión melancólica” según comenta Janet Kaplan¹⁷⁹, nacida en Argentina pero de origen Vasco, es decir, de carácter práctico, realista y de fe inamovible. La madre le puso el nombre de Remedios como remedio para olvidar a una hija mayor que había muerto, carga emocional que acompañaría a la pintora durante su vida:

“Remedios gustaba manifestar que padecía sentimientos de culpa por haber ocupado el sitio de su hermanita, fallecida antes de su propio nacimiento. Pero eso puede formar parte del síndrome que Otto Kurz y Ernst Kris denominaron ‘la leyenda del artista’ en su libro *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, toda vez que la situación se parece demasiado al caso de Van Gogh quien sí suplantó al hermano del mismo nombre cuya lápida con fechas de nacimiento y muerte conoció a edad temprana. Remedios narró por escrito sus inquietudes y las sepultó bajo el piso de la cocina de su casa. Si esta acción simbólica es o no una paramnesia, es cosa que carece de importancia, toda vez que al verbalizarla, cobró realidad.”¹⁸⁰

Esto es sólo uno de los datos recopilados por investigadores que nos dan pistas del intrincado laberinto interno que atormentaba a la pintora. Por su parte, el padre, de origen andaluz, con un carácter chispeante e ingenioso, y a su vez cargado de la asociación paradójica de la exuberancia gitana mudéjar y su desgarrada música melancólica. Tenía temperamento dominante y exigente, agnóstico y social liberal de convicción, con una imaginación estimulante que supo reconocer la capacidad artística de su hija. Semejante talento se merecía la formación adecuada, así que tuvo la suerte de que su padre reconociera su talento y, a los 15 años de edad, la enviara, algo poco común para las jóvenes de aquella época, a la Academia de San Fernando famosa por su enseñanza perfeccionista y rígido plan de estudios, cosa que Remedios supo aprovechar plenamente.

Sin embargo, la relación de Remedios con él era ambigua: tenía el carácter de su padre pero siempre se sintió intimidada por él, es por esto que ella siempre se sintió más cercana a su madre, a pesar de tener tantos sentimientos de culpa por no haber cumplido con las expectativas de conducta que ella suponía que su madre deseaba: su vida amorosa tan disipada, su aparente desapego a la familia y a la patria, constante situación

¹⁷⁹ En la biografía que hace de Remedios Varo titulada *Viajes Inesperados* aparece una fotografía en la pág. 13 y sobre la cual expresa lo citado J. Kaplan

¹⁸⁰ Texto de Teresa del Conde en el *Catálogo Razonado*, p. 20

económica a la deriva, no formar una familia, etc. Un cúmulo de sentimientos atormentados que se ven intensificados por la educación católica que recibió:

“Aunque el temperamento de Varo era similar al de su padre, pues los dos tenían la misma propensión a la fantasía y el mismo interés por el arte, siempre se sintió intimidada por él y, desde el punto de vista emocional, siempre le mantuvo a distancia. Estaba mucho más unida a su madre que era el pilar de la familia. A Varo le preocupaban mucho los sentimientos de su madre y, siendo ya mayor, a menudo se lamentaba en voz alta de haber avergonzado a esta mujer tan bondadosa y tradicionalmente devota por su vida tan inconformista...la piadosa madre de Varo era partidaria de los colegios de religiosas, en cuyos centros se educaban a la mayoría de las niñas de la clase media...lugares austeros y con reglas rígidas...Para una chica con el espíritu de Remedios, aquel mundo de rutinas...incitaba a la rebelión”¹⁸¹

La experiencia que tuvo en el colegio de monjas es algo que la marca profundamente, Del Conde lo describe a la perfección, considerando su propia experiencia respecto a este tipo de escuelas (y mi experiencia personal también lo testimonia):

“Tengo para mí, sin poderlo asegurar, que Remedios Varo padecía de lo que antes llamábamos ‘melancolía’ y que ahora conocemos como brotes depresivos. En todo caso era introspectiva y a la vez obsesiva, proclive a los viajes interiores, como los que nos narra en sus cuadros...Por esta misma razón Remedios sobre compensaba mostrándose alegre, comunicativa y simpática cuando el ánimo taciturno se le alejaba. Educada en un colegio de monjas, los sentimientos de culpa deben haberla acosado con frecuencia. Las creencias desaparecen...pero lo hacen cuando ya lograron marcar ranuras indelebles que se calcan en las diversas ‘impresiones’ por las que transcurre la vida, al igual que los trazos que se inciden en una plancha de cobre se transmiten a los ejemplares que quedan en el papel aunque el autor no los convoque conscientemente. Esto lo dice alguien que conoce por experiencia propia la educación en un colegio de monjas”¹⁸²

Remedios formó parte de muchos mundos: su errática infancia de viajes involuntarios recorriendo Catalunya, donde nace por accidente, y el Norte de África, debido al trabajo desarrollado por su padre: Ingeniero Hidráulico, que le enseñó desde temprana edad a usar las escuadras y los puntos de fuga. Además tenemos el mencionado Colegio de monjas (con pautas tradicionales muy severas, un mundo de rutinas sin lugar para la improvisación, austero y rancio con reglas rígidas, emporio de la inútil educación

¹⁸¹ J. Kaplan, p. 16

¹⁸² T. del Conde, id.

de señoritas de buena familia que la incitaba a la rebelión). Después está la Academia de Arte y el contacto que empieza a hacer con el ambiente cosmopolita de la efervescencia artística de la época, su primer matrimonio, la estancia en Barcelona y el primer encuentro en forma con las Vanguardias: el grupo de los Lógicofobistas. Estando en Barcelona expone con ellos en 1936, tres obras que se perdieron, y un crítico comenta sobre ella que era una pintora “con una hipersensibilidad agudizada”¹⁸³ de ahí surge su primer contacto con los surrealistas, grupo al que desean unirse ella y Gerardo Lizarraga, su primer esposo, para esto se separaron de los logicofobistas pues consideraban que la mayoría en realidad no estaban interesados en el surrealismo ya que no lo seguía de manera apegada en especial a la parte referente a lo social, intentaban afianzar el surrealismo pero se vieron aplastados por una serie de acontecimientos desatados por la Guerra Civil Española que paralizó a toda la cultura. La inestabilidad y violencia crecientes afectaban a los habitantes de Barcelona, el miedo dominaba en las calles.

Su salida de España y la incorporación al movimiento de los Surrealistas en París es un primer parte aguas en su vida, este es otro de los episodios que dejaron huella permanente en Remedios, el dejar atrás a la España conflictiva que estaba a punto de entrar en el periodo del franquismo, como lo indica Kaplan: Por aquel entonces conoce a Benjamín Péret (quien sería su segundo esposo), poeta surrealista intransigente, 10 años mayor que ella y muy cercano amigo de Breton. Remedios lo sigue a París cuando Péret sale de España debido a que ser trotskista se volvió cosa de vida o muerte:

“El hombre, el retorno a París, el movimiento surrealista, la huida del miedo - todo ello se unía y se convertía en motivo más que suficiente para adoptar ilusionada aquella decisión que, por otra parte, iba a tener ramificaciones imprevisibles que conllevarían un pesado coste psicológico...Varo se cerraba, sin darse cuenta, la posibilidad de una futura vuelta a su patria, e iba a vivir bajo el impacto de esta abrupta y repentina ruptura durante el resto de su vida, dando rienda suelta a un profundo remordimiento por haberse separado así de su familia.”¹⁸⁴

La guerra civil española marca profundamente su vida, no sólo porque le impide la posibilidad de contacto con su familia durante un largo periodo, sino porque implica la

¹⁸³ Kaplan, p.44

¹⁸⁴ Ibid., p. 53

primera gran pérdida profunda que sufre Remedios en su vida: la muerte de Luis, su hermano menor, con el cual tenía un fuerte vínculo. Siendo soldado de las tropas franquistas muere patéticamente, no a causa de una bala sino de tifoidea, por las duras condiciones a que eran sometidos. De esta época data una pintura que refleja el estado emocional de tensión, mutilación y miedo en el que se vivía.

Esteban Francés se fue detrás de Varo, sentía una rivalidad intensa con Péret, sin embargo se pierde la pista hasta que casualmente Remedios lo reconoce en una filmación realizada en los campos de concentración en los cuales los franceses colocaban a los inmigrantes indeseables, en relación a esto Remedios tiene un periodo completamente ‘oscuro’ que mencionaremos más adelante.

Retomando al Surrealismo como vanguardia de influencia desde fines de la década de los 20, en literatura, cine y pintura tenemos, que los elementos imaginativos y el espíritu innovador, la omnipresencia y potencia del sueño (tanto Breton como Dalí se entrevistaron con Freud en diferentes momentos su vida), de lo inexplicable, y el cuestionamiento a los límites es algo que será completamente afín a la personalidad de Remedios. La coexistencia que experimenta con la Residencia de Estudiantes, centro de patrocinio institucional que buscaba el intercambio cultural para que España se enriqueciera del contacto cultural internacional que llegó a marcar la pauta del mundo intelectual de Madrid permitió que Remedios viera, escuchara y respirara surrealismo. Lo excéntrico, lo fantástico, lo onírico, la realidad alterada, son parte de las vivencias que utilizaba para evadir la realidad castrante de su infancia. Era una surrealista innata, comprendía profundamente la imaginería y los propósitos del surrealismo aunque no seguía al pie de la letra el peculiar método de esta escuela: el automatismo. París fue, efectivamente, un periodo de experimentación en el que se enriqueció y perfeccionó su técnica haciendo gala de su destreza innata.

Una vez ligada con Péret queda inmersa en el círculo de los surrealistas, con la actitud tímida y humilde del oyente vive en el ambiente intimidatorio del cerrado círculo bretoniano que provocaba cierto temor reverencial, estaba “temblorosa, asustada,

deslumbrada” como ella misma menciona. Se quitaba la edad quizá porque para los surrealistas la *femme-enfant* y era el estereotipo dominante, una clave de su teoría. Era sorprendente que los hombres no se dieran cuenta de las incongruencias internas, inherentes a sus ideas. Querían liberar a la mujer pero limitaban su rol al de vehículo de la inspiración a través del poder erótico de la imagen de la musa, la teoría surrealista era de corte feminista pero estaba escrita por hombres, emulaba a la mujer estando éstas ausentes. Tampoco había mucha interrelación entre las propias mujeres allegadas al grupo, el caso de la amistad entre Leonora Carrington y Remedios Varo es peculiar pero tiene mucho que ver con un lapso muy dramático en la vida de cada una de ellas, que vivieron por separado pero que las mantenía profundamente unidas.

Testimonio de Jacqueline Lamba (esposa de Breton en esa época) nos da una descripción significativa: “Remedios me caía muy bien; se daba cuenta de que ella me caía muy bien, pero teníamos muy poco de que hablar entre nosotras. Parecía estar algo intimidada”¹⁸⁵

Existe un registro interesante en la obra de Chadwick sobre la constante divergencia que las *mujeres surrealistas* tuvieron con el movimiento y su teoría, empezando con el hecho de que prácticamente ninguna se autodenomina surrealista o se considera plenamente adscrita a la corriente:

“Many of them were younger than their male colleagues; most of them were just embarking on their lives as artist when they first encountered Surrealism and would do their mature work after leaving the group. Their involvement was defined by personal relationships, networks of friends and lovers, not by active participation in an inner circle dominated by Breton’s presence. In an interview in 1957, Remedios Varo summed up that meant for herself, as well as other women: ‘Yes, I attended those meetings where they talked a lot and one learned various things; sometimes I participated with works in their exhibitions; my position was one of a timid and humble listener; I was not bold enough nor did I have the aplomb to face up to them...I was with an open mouth within this group of brilliant and gifted people. I was together with them because I felt a certain affinity...’ Other women came late to the movement...They were, in fact, not present at those decisive experiments in automatic writing and the narration of dreams...”¹⁸⁶

¹⁸⁵ Ibid., p. 56

¹⁸⁶ W. Chadwick, *Women artist and surrealism movement*, Thames & Hudson. Londres. 1991. p. 11

De ahí puede que partiera otra situación con respecto al estilo y técnica de la autora que marca la distancia que se dará posteriormente entre Remedios Varo y el movimiento surrealista, lo que veremos más en detalle al hablar de otra parte aguas en la vida de la artista al separarse, años después, de Benjamín Péret en México.

Estando en París, Remedios se dedicó durante un periodo de dos años a realizar trabajos múltiples para sobrevivir y a la mera experimentación, por eso da la sensación de que más que pintar lo que hacía era imitar a sus amigos surrealista que tenía alrededor (Dalí, Ernst, Magritte, Paalen, Brauner). En 1939 realiza su debut como surrealista con

“Le cadavre esquis boire le vin nouveau” como resultado obtenido en la primera ronda surrealista del juego de salón “consecuencias”. A las sorpresas de la colaboración a ciegas añadimos el encanto del collage, recortando anuncios ilustrados de revistas viejas. Juego colectivo que expresa la dinámica del grupo, muy ingeniosa y fecunda, prueba de las asociaciones espontáneas y las posibles metáforas que los surrealistas encontraban tan interesantes.

Paalen le enseña un interesante descubrimiento, la técnica de *fumage*, que implica pasar la llama de una vela encendida rápidamente sobre la superficie de un lienzo recién untada de óleo lo cual permite que el humo trace marcas peculiares en la superficie húmeda. Remedios también utilizaba este “truco” para crear efectos a los cuales después aplicar el pincel para sacar figuras caprichosamente estilizadas. Quizá sea exagerado considerar que esto pudiera estar relacionado con el acentuado tabaquismo de la pintora, cabría experimentar para ver si con el humo o la braza del cigarro se logra obtener un efecto parecido. También experimentó escurriendo cera en superficies que después pintaba, entre otras técnicas como la *decalcomanía* también muy utilizada por Max Ernst.

De lo que no queda duda es que el surrealismo estimuló su tendencia a lo imaginativo y la incitó a tomar una actitud de búsqueda y experimentación que concordaban muy bien con su sentido del humor cargado de ironía. Sin embargo su relación con este movimiento se vio afectada por una serie de acontecimientos inevitables. Igual que la Guerra Civil en España provoca un tremendo giro en su vida, la

Segunda Guerra Mundial en Francia trastorna profundamente su existencia. En 1940 Péret es encarcelado en París, Remedios queda completamente vulnerable, el creciente número de refugiados extranjeros provocó una tensión extra, debía llevar consigo en todo momento sus papeles ya que los extranjeros corrían el riesgo de ser deportados bajo la más mínima infracción, lo cual, en el caso de Remedios, podía ser sinónimo de fusilamiento debido a que éste encabezaba la orden del día durante la dictadura franquista. Aún así se entregó a una extenuante tarea de rescate debido a un evento fantástico que se suscita en esa época: casualmente, al iniciar la exhibición de un documental a la que asistía con Chiqui Weis (quien años después se convertiría en esposo de Leonora Carrington) reconoce una figura familiar que aparece en la filmación de un campo de concentración francés, era Gerardo Lizarraga su primer esposo que la había seguido al salir ella de Barcelona en busca de Péret. La detección de Lizarraga en dicho campo implicó una ardua labor con la red de conexiones entre las amistades de la pintora empeñada en liberarlo, lo cual le valió la eterna amistad de Gerardo con quien nunca perdió el contacto. En ese mismo año Remedios es encarcelada en otro de estos campos:

“A diferencia de Péret con el relato de su encarcelamiento y de Lizarraga con los dibujos de los campos de concentración, la pintora no ha dejado testimonio alguno de su experiencia. Nunca contó donde la llevaron, nunca indicó cuanto tiempo estuvo detenida (aunque sus amigos calculan que fueron varios meses), nunca describió las condiciones en las que estuvo. La única información sobre su reclusión, de la que la mayoría de la gente de su entorno ni siquiera se enteró, procede de una amiga parisiense, Georgette Dupin, que se la llevó a su casa, donde la tuvo varias semanas, después de haber sido puesta en libertad. Aunque ella tampoco sabe detalles del arresto, Dupin recuerda muy claramente que a Varo la hundió en una enorme tristeza y la dejó muy traumatizada y perturbada. Dupin decía, con razón, que para una persona tan sumamente impresionable como Remedios el encarcelamiento debió de ser terriblemente difícil de soportar. Sin embargo, la pintora lo soportó, y aún aguantó más cuando, no mucho después de su puesta en libertad, los nazis invadieron París. Era como si la hubieran trasladado de un infierno a otro -y los amigos siguen insinuando que el coste psicológico fue muy grande.”¹⁸⁷

Con esto, queda abierto un misterio, el umbral de una entrada a las espirales emocionales de la vida interna de la artista que nadie puede narrarnos, ¿cuales serán las señales que aparecerán en sus cuadros? Cómo saberlo, sólo nos queda almacenar el dato y tratar de digerirlo.

¹⁸⁷ Kaplan, p. 71

Poco tiempo después deja París, marcha hacia el sur a Canet-Plage, pequeño pueblo pesquero cerca de Perpignan en los pirineos orientales, donde se encuentra con el pintor y antiguo amigo, Víctor Brauner, refugiado judío rumano, con quien mantiene un romance, viven juntos un periodo idílico en el pequeño pueblo. Semanas más tarde parte hacia Marsella donde se encuentra con Péret que consiguió que lo liberaran de la cárcel invirtiendo una pequeña fortuna en sobornos. Se encuentran en la Villa Air-Bel, refugio improvisado por el Comité de Salvamento de Urgencia (conocido oficialmente como Centro Americano de Socorro) organizado por Varian Fry, y repleto de surrealistas entre otros artistas e intelectuales europeos. Sobrevivían en grupo ganando algo de dinero haciendo pastelillos hechos a mano en una especie de cooperativa organizada (*croque-fruits*: pasta dulce de almendras, dátiles y nueces) que vendían en cines y pastelerías. Durante este lapso restablecieron medianamente la dinámica de su vida de café con juegos y pasatiempos, sus cadáveres exquisitos, entre las obras que producen en ese momento se encuentra el cadáver exquisito al Mariscal Pétain (el cual les valió varios días de encarcelamiento a algunos del grupo) e ilustraron las cartas para un Tarot (ambas obras se encuentran en el Museo de Arte Moderno de México). Poco después salen de Marsella (existe una anécdota que Remedios gustaba de narrar, sobre un psicópata que los iba a transportar a Marruecos pero tuvieron la suerte de que los dejara plantados, pues este individuo acostumbraba matar y enterrar en su jardín a sus *clientes*), una vez en Marruecos (donde Remedios tiene una remembranza de su viajera infancia que resultó muy útil para su supervivencia, se llevó unas sábanas blancas sabiendo que les podrían proporcionar un dinero extra debido a la costumbre marroquí de enterrar a sus muertos en mortajas blancas, este artículo en apariencia inútil fue sumamente valioso al venderlo en una mezquita) se embarcan en el *Serpa Pinto* (barco portugués que había sobrevivido a varios viajes por el Atlántico gracias que su bandera pertenecía a un país neutral). Tras penosa travesía arriban a México a finales de 1941, y esta llegada implica el preámbulo de la plena liberación que tendría posteriormente: “Llegué a México buscando la paz que no encontré, ni en España -la de la revolución- ni en Europa -la de la terrible contienda-, para mí era imposible pintar entre tanta inquietud”¹⁸⁸. El contexto al que se integra en

¹⁸⁸ Kaplan, p. 85

México está conformado también por una serie de condiciones que serán propiciatorias tanto para su estado melancólico como para su posterior canalización, en la sublimación que logra realizar a través de su obra. Al respecto, Janet Kaplan nos relata lo siguiente sobre la llegada:

“forma parte de una inmigración sin precedentes de refugiados políticos españoles, recibidos en México bajo el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, a los que se ofrecía no solamente asilo sino también un lugar en la sociedad mexicana, y la ciudadanía automáticamente. En un momento en que otros países promulgaban cada vez más leyes restrictivas para limitar la inmigración, dice mucho a favor de México el que abriese sus puertas a más de quince mil refugiados españoles...era un extraordinario acto de generosidad para una cultura posrevolucionaria que todavía estaba celebrando con determinación sus raíces indias... fueron la intelectualidad y las clases profesionales las que emigraron a México -hecho que muy bien pudo haber estimulado la hospitalidad de Cárdenas... era un importante estímulo para el desarrollo cultura y económico de México... desarrollaron los departamentos universitarios... e infundieron una nueva energía intelectual a las artes, a la literatura y a las ciencias, que iba a tener una influencia duradera en la vida cultural del país. Estableciéndose sobre todo en la ciudad de México, tenía libertad para buscar trabajo, con sorprendentemente pocas limitaciones.”¹⁸⁹

Esta consideración de Kaplan resulta útil e interesante pues ¿cómo es que recibir extranjeros y favorecerlos va a ayudar a que la cultura e identidad mexicana, cargada con las intensas imágenes indígenas del muralismo que aun estaba en auge, se desarrolle? ¿Y con qué capital van a apoyar al desarrollo económico si venían quebrados pidiendo asilo? Quizá, en lo económico, fuera una estrategia a mediano plazo en tanto que se proveía de conexiones con la parte de españoles vinculados a estos inmigrantes que no los dejarían morir de hambre, pero que tan mediano sería el plazo para que las cosas mejoraran en España. En cuanto a la cultura, es adecuado revisar *la Jaula de la Melancolía* de Bartra pues es el época en que se está construyendo la identidad y definición de lo mexicano, el muralismo, de graves tonos nacionalistas, estaba en boga, de hecho no tuvieron una grata bienvenida los artistas extranjeros por ser considerados como una influencia negativa en los valores tradicionales de la mexicanidad. Sin embargo, hay un doble fenómeno que observar, las migraciones nacionales del campo a las ciudades estaban a la orden del día, y no

¹⁸⁹ Idem

sólo se abandonaban los valores indígenas reales (no los contruidos según plantea Bartra por un grupo de intelectuales y el sistema de medios de comunicación y construcción del imaginario de la época) sino que también se presenta una crisis de los valores relacionados con lo tradicional. El desarrollo en jaurja, tanto de la sociedad a favor del cambio como del programa político impulsando un proyecto de intensa modernización, van impactando a diferentes esferas incluidas la de la cultura, la valorativa, y la artística, las cuales son sendos contenedores de la emotividad colectiva. Los valores de lo indígena se “rescatan” vía el imaginario muralista nacional, pero el que los campesinos abandonen sus comunidades y formas de vida impulsados por una necesidad o por un nuevo imaginario prometiendo aumento de bienestar, al urbanizarse, va creando crisis en los valores tradicionales y culturales. La “invasión” del descuajeringado puñado de surrealistas era el menor de los posibles males, aún así, en un principio, provocó fricciones entre los representantes de ambos movimientos artísticos. Por otra parte, la época de los 50 y su influencia estadounidense como modelo de sociedad, el *establishment* norteamericano, también se encuentra con los detonadores de una crisis: los beats precursores de lo que después se volvería un icono del cine “el rebelde sin causa” y las posteriores movilizaciones de jóvenes contagiados por el espíritu hippie que al ser convertido en una mercancía de consumo (moda) pierde gran parte de su fuerza y profundidad en un momento que se quiere que deje de ser contestatario, dando la posibilidad de que se convierta en una simple pose ante la sociedad. Volviendo al caso mexicano, el contexto que señala Frérot nos permite apreciar la panorámica de las tendencias políticas de la época, nos dice:

“La herencia social de la modernización capitalista del gobierno de Cárdenas fue el fortalecimiento de una clase media enclavada, principalmente, en la burocracia y en el comercio. La mentalidad de esa nueva generación la llevó a volver la espalda resueltamente a los valores del nacionalismo y de su revalorización de la herencia indígena, fundamentos conceptuales y emocionales de los gobiernos precedentes, y a manifestar, una vez más, necesidades materiales y de orden cultural con miras a su incorporación a formas de vida inspiradas en patrones de conducta extranjeros, particularmente en el modelo estadounidense. La internacionalización creciente de la vida económica y social, sobre todo a partir de los años cincuenta (Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) impulsaron las inversiones extranjeras y recurrieron a préstamos que se acentuaron en el decenio de los

sesenta), fue simultáneamente el cosmopolitismo artístico, fenómeno que, por lo demás, se dio en toda Latinoamérica. No obstante, en México ese fenómeno se desarrolló con lentitud y dificultad en un contexto estigmatizado por el dominio de la Escuela Mexicana y configurado por la tradición de un mecenazgo oficial... Esa auténtica ‘dictadura’ de los realistas y del muralismo entre 1922 y 1950 fue un obstáculo para la emancipación de los otros artistas, quienes además estaban aislados del mundo exterior... Las vías que permitieron ese cambio, al que se ha llamado también el ‘segundo viraje del siglo en el arte latinoamericano’ (Jorge Alberto Manrique), también fueron trazadas por la llegada de pintores extranjeros, en especial de europeos que huían de la guerra y de las persecuciones fascistas, y que introdujeron en México las preocupaciones estéticas europeas más recientes. Los españoles formaron el contingente mayoritario con representantes tanto de la corriente surrealista (Remedios Varo, por ejemplo, quien llegó a México en 1942), como del abstraccionismo”¹⁹⁰

La clave de relación entre el contexto mexicano y Remedios Varo, es la posibilidad de encontrarse con una mágica realidad cotidiana cargada de “surrealismo” sin tener encima la necesaria situación de confrontación con la rígida tradición religiosa del catolicismo español en el que fue criada y, como ella misma mencionó, que le “echaron encima”. La libertad y tranquilidad tiene que ver en gran medida con la buena composición del “aire propicio”¹⁹¹ que respiró Remedios en México. El pensamiento mágico es parte de lo que flota en el aire cotidiano de la vida del mexicano, además de la melancolía de la cual habla Roger Bartra en *la Jaula de la Melancolía*. Esa bipolaridad de la psicología de lo mexicano que nos lleva del parrandero desenfrenado mujeriego y bravucón, al indígena noble de origen y naturaleza que se encuentra solo, rebajado y relegado permanentemente en las películas.

Bartra nos habla de la elaboración del paquete identitario artificial del mexicano que le impide salir del conveniente estado larvario, capullo construido en la época del cine de oro mexicano la cual, al coincidir con el auge del movimiento muralista nos deja ver una razón de peso por la cual el surrealismo no tuvo una presencia significativa en México, en aquél momento histórico que busca encarecidamente rescatar el orgullo indio y las raíces del México profundo prehispánico rodeado de un halo místico con tintes comunistas (como se puede apreciar en el ejemplo de los murales de Diego Rivera en el

¹⁹⁰ Frérot loc. cit. pp. 23-25

¹⁹¹ Isabel Castells presenta este comentario citado de una entrevista a Walter Gruen, en el libro, *Cartas, sueños y otros textos*, de Remedios Varo, editado por ERA, México, 1997.

Palacio Nacional). Confirmar el estadio melancólico de la sociedad, el énfasis en la política progresista de modernización que lleva a desprendernos de las raíces de lo indígena y de lo tradicional, situación que conlleva a la crisis de identidad por la cual es necesario consolidar una clara imagen, aunque irreal, de lo que *es* el mexicano.

Volviendo a Remedios, llegados ella y Péret a México hicieron contacto y fuerte vínculo con la comunidad de inmigrantes compartiendo su situación no sólo de extranjeros sino también su experiencia de guerra, se formó un vínculo muy importante de lealtad y eran notablemente unidos, acentuado porque de principio hubo un fuerte distanciamiento entre el grupo de emigrados de Remedios Varo y el círculo artístico mexicano, éstos últimos estaban muy preocupados por la nueva invasión europea (Diego y Frida en especial):

“La violenta mexicanidad de Rivera, Kahlo y su círculo, basada en un compromiso revolucionario con las raíces de México en la cultura indígena india, implicaba un rechazo de las influencias ‘colonizadoras’ extranjeras, lo que les inducía a mantener a Varo y sus amigos europeos a cierta distancia, por lo menos como postura oficial...en 1943, Rivera seguía tronando contra los ‘falsos artistas’ a los que acusaba de perpetuar la condición emocional de la cultura mexicana al imitar las modas europeas...Kahlo, que había estado en la capital de Francia invitada por Breton y había participado en la vida de café y en los juegos de los artistas surrealistas, mientras se hacía los arreglos necesarios para su exposición en 1939 en París, era más directa (y más pintoresca) en sus mordaces denuncias de los surrealistas que había conocido allí. ‘Me dan ganas de vomitar. Son todos tan terriblemente *‘intelectuales’* y corrompidos que ya no puedo aguantarlos...Preferiría sentarme en el suelo del mercado de Toluca a vender tortillas, antes que tener nada que ver con esas *‘perras’* artísticas de París’...las relaciones de los dos grupos estuvieron muy tirantes...Varo y sus amigos se mantuvieron más bien aparte, creando su propio grupo.”¹⁹²

Sin embargo, el caso de Remedios presenta un particular fenómeno de acogimiento hacia lo mexicano muy peculiar, como nos lo hace notar Isabel Castells, indicando que “estos artistas no sólo llegaron a México a buscar un refugio inexistente en Europa, sino que rápidamente se dejaron hechizar por los encantos del ‘lugar surrealista por excelencia’, como lo definió Breton”¹⁹³. Según sostiene esta autora, junto con la opinión de Gruen, esta fascinación por el mundo mágico de la cosmovisión prehispánica

¹⁹² Kaplan, pp. 87-88

¹⁹³ Isabel Castells en, *op. cit.*, pp. 13-15

mezclada con otros factores, permitió que surgieran obras que no hubieran podido ser pintadas en ninguna otra parte del mundo. Aunque la propia Remedios consideraba que ella hubiera pintado lo mismo estando en cualquier parte del planeta, Castells nos plantea una apreciación distinta muy interesante sobre la importancia del país adoptivo, sin embargo esta polémica sobre la *nacionalidad* de su obra (es decir, su identidad y pertenencia) que “ha sido frecuentemente tergiversada y utilizada para convertir a nuestra pintora en una especie de *rara avis* a la que no se ha querido clasificar ni en la pintura contemporánea...ni en la pintura europea...hecho que, dado el carácter a un tiempo universal e individual de todo verdadero artista, resultaría simplemente anecdótico si no fuera porque en el caso de Remedios ha repercutido negativamente en el conocimiento y valoración de su obra en uno y otro continente.”¹⁹⁴

De aquí también se desprende una situación que recientemente ha puesto de nuevo el nombre de Remedios Varo en los periódicos, esto se debe a una controversia¹⁹⁵ sobre la posesión de la colección de cuadros que la autora cedió en vida a su actual viudo (el caso se complica debido a un tecnicismo: que Walter Gruen y ella nunca se casaron,

¹⁹⁴ Idem

¹⁹⁵ Cronología del caso Walter Gruen-Beatriz Varo.

Entre 1999 y 2000 Walter Gruen otorga al INBA las 39 obras de Remedios Varo. El 26 de diciembre de 2001, la SEP declaró en el Diario Oficial de la Federación como monumento artístico las 38 piezas que se exhiben en el MAM.

Un año después, Walter mediante un legítimo contrato de donación y ante un notario público entrega su colección para que se exhiba en este museo. Al mismo tiempo, Conaculta gestiona ante la Beneficencia Pública que se otorgue al INBA los derechos sucesorios de Remedios Varo, que le fueron reconocidos por el Juez Décimo de la Familiar.

El 28 de enero de 2003, el INBA acredita ante Juez que las 39 piezas exhibidas en el MAM no forman parte del acervo hereditario por Remedios, el cual está únicamente por los derechos morales del autor. Durante el 2004 se emite una sentencia por parte de la Tercera Sala Familiar, en donde se condena al INBA y al señor Gruen a rendir cuenta general de su albacea y entregar la posesión de todos los bienes y derechos de la sucesión hereditaria de Varo.

El 3 de noviembre de 2004, el Instituto manifiesta ante juzgado que no cuenta con ninguna obra que pertenezca con la sucesión hereditaria, porque no posee, sin justo título obras de la autoría de Remedios ya que fueron adquiridas por donación.

El 14 de marzo de 2005 se resuelven los incidentes y se condena al INBA a entregar las obras. La institución interpone una apelación, pero la sentencia es confirmada el primero de septiembre de 2005. El 28 de septiembre el INBA y la PGR promueven juicios de amparo, el 15 de diciembre se emite la sentencia donde se concede el amparo a la PGR.


A cinco años de iniciado el juicio por la herencia de Remedios Varo, el Cuarto Tribunal Colegiado en Materia Civil del Primer Circuito propinó un revés a Beatriz Varo Jiménez, sobrina de la fallecida pintora Remedios Varo, quien reclamaba como propias 39 obras que actualmente se exhiben en el Museo de Arte Moderno (MAM).

legalmente vivían en concubinato) quien realizó la donación de dicha colección al Museo de Arte Moderno de México:

“En conferencia de prensa, el INBA y el Conaculta dieron ayer a conocer el fallo del tribunal que resolvió conceder un amparo a Bellas Artes, que impide que estos cuadros salgan del MAM y se entreguen a Varo Jiménez. En conferencia de prensa, Javier Laynez, subprocurador jurídico de la PGR, afirmó que, con la resolución que emitió el Cuarto Tribunal, la Procuraduría podrá defender por la vía del derecho, las obras de Remedios Varo como ‘bienes del dominio público de la Federación’. Nuevo juicio. El representante de la PGR mencionó también que el amparo concedido ‘anula todo lo actuado hasta el momento’. Por lo que se deberá reiniciar el juicio por los derechos de propiedad del MAM, hasta que un juez decreta un nuevo fallo. Al respecto, la PGR detalló que su intervención en el nuevo juicio que deberá iniciarse ‘fortalecerá la estrategia jurídica emprendida por las instituciones culturales’.

Reiteró que hay optimismo en poder cerrar el caso luego de que Walter Gruen, viudo de la artista, presentó un documento de sesión de derechos que le acredita como el propietario de las obras. ‘El documento ya se encuentra en los tribunales que indica el Registro Público del Derecho de Autor y sin duda esta nueva prueba ayudará a ganar el caso’. En la misma conferencia, Walter Gruen afirmó que recientemente encontró el documento que lo avala como el propietario de las piezas de Remedios Varo y agradeció el apoyo de las autoridades mexicanas. ‘Gracias por el apoyo que las autoridades me han brindando para rescatar las obras de la ambición desmedida que ha querido arrebatárselas a México’, dijo en alusión al litigio que lo enfrenta a Beatriz Varo. Añadió que fue ‘muy feliz en este país y es por eso que decidí donarlas’... Cabe mencionar que esta colección de la pintora surrealista tiene un valor aproximado a los 15 millones de dólares.”¹⁹⁶

Recuperando el hilo de este trabajo, consideremos pues el punto clave que resalta bellamente el comentario de Gruen, la misma Remedios decía en una entrevista: “Soy más de México que de ninguna otra parte. Conozco poco España: era yo muy joven cuando viví en ella. Luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París, después de la guerra... Es en México donde me he sentido acogida y segura”¹⁹⁷. Aunque Remedios, como ya se dijo, consideraba que ella pintaría de la misma forma estando en cualquier parte del mundo pues lo que hace responde a una forma particular de sentir, hay polémica al respecto: por un lado, Lourdes Andrade considera que la obra de la

¹⁹⁶ Karina Velasco, “Ganó amparo el INBA para que 39 pinturas de Remedios Varo sigan como propiedad de la nación”, *La Crónica*, México, D.F.,  Sábado 2 de Septiembre del 2006.

¹⁹⁷ Luis Islas García, “Remedios Varo: en pintura me interesa lo místico, lo misterioso”, entrevista en un periódico sin identificar; archivo Gruñe y Marie, “Remedios Varo: magia y disciplina fascinantes del subconsciente”, *Novedades*, México, 13 de nov. De 1960, pp. 10, citados por Isabel Castells en, *Op.cit.*, p.14. Entrevistas citadas también por Janet A. Kaplan en *Viajes Inesperados...* pp. 85 y 114

autora refleja de manera inconsciente elementos que se relacionan con el arte prehispánico, por ejemplo, la creación de seres híbrido. A pesar de que hay registro de un boceto de Remedio sobre un personaje para una obra, que proyecta tremendas similitudes con un glifo maya, no me resulta tan representativo, creo que en esa ocasión simplemente intentó copiar la estética imaginaria del personaje-dios sacado del arte antiguo de México. Me parece más interesante y sostenible, y sociológico, el argumento que propone Castells al tratar de explicar porque la obra de Remedios sólo pudo darse en México: “la coincidencia de muchas de las ideas sobre el microcosmos y el macrocosmos en el México prehispánico y el pensamiento de Remedios, sirven a la autora para demostrar que, contrariamente a lo que se ha venido afirmando, nuestra pintora sí prestó atención a lo que podía ofrecerle el mundo que la rodeaba y que muchos de sus cuadros y textos son claros resultados de la misma.”¹⁹⁸ El caso de la obra de Janet Kaplan es parecido, “testimonia el interés de Remedios por los objetos prehispánico, que coleccionaba compitiendo, en ocasiones, con el propio Diego Rivera¹⁹⁹... Por lo tanto, sea cual sea la razón, es innegable que fue México el lugar en el que respiró un aire propicio para la creación”²⁰⁰ Pero veamos de qué estaba compuesto ese “aire propiciatorio” que hizo de México el lugar perfecto para que madurara su obra, en palabras de Gruen²⁰¹: “La influencia determinante de México es la siguiente: una libertad ilimitada de hacer lo que a uno se le antojaba, incluso de morir de hambre, una cierta reminiscencia de España y de Francia, la fuerza indómita de la tierra mexicana, un pequeño círculo de amigos. Estoy convencido que en ninguna otra parte del mundo, Remedios hubiera podido crear esta magnífica obra”. Es decir, que lo que flotaba en el aire, lo que respiraba ese México, dejó impresiones profundas en Remedios. La necesidad de libertad, de no sentirse observada y juzgada, el poder ser *raro* o excéntrico sin que resultase tanto riesgo, la posibilidad de convivir cotidianamente con la magia y superstición que México le presentaba a flor de piel, son condiciones que le permitieron desarrollar su estilo y su obra. El ambiente (melancólico) adecuado para que esta melancólica pudiera auto percibir y plasmar sus proyecciones internas. Cuáles son las

¹⁹⁸ R. Varo, *Cartas, sueños y otros textos*, Introducción y notas de I. Castells, p. 19

¹⁹⁹ Anécdota que menciona Kaplan en su libro *Viajes Inesperados...*, p. 104

²⁰⁰ Op. cit., p. 20

²⁰¹ Walter Gruen, “Remedios Varo, en búsqueda de la armonía”, en el catálogo de Emmanuel Guigon sobre *Remedios Varo. Arte y literatura*. Museo de Teruel. Teruel. 1991, p. 54

características melancólicas identificables tanto en ella, su obra y la sociedad mexicana y qué es lo que funciona como el denominador común son datos a desentrañar.

Para ir más allá continuamos con la controversia respecto a lo que plasma en su obra y la revisión de términos que realiza José Pierre. Respecto a la controversia llamativa dada entre Ida Rodríguez Prampolini y José Pierre, en la que, ella considera que Remedios tiene una actitud impermeable a la realidad mexicana, y él, que la obra de Varo responde a la universalidad y libertad de todo artista, tomemos en cuenta que para poder entender y decidir lo que realmente podría haber en su obra hay que ir un poco más a fondo, “es preciso acudir a dos premisas básicas de la actividad surrealista, que, como hemos venido apuntando, influyó decisivamente en la obra de ella: la primera, la utilización del *modelo interior* frente al *modelo exterior*; la segunda, la búsqueda del *contenido latente* frente al *contenido manifiesto*.”²⁰² Esto es que, la obra se aboca a la creación que privilegia la percepción personal a tal grado que se permite la intervención de procesos oníricos e imaginarios en la exploración de lo latente, no aparente, en palabras de Breton: “el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de acontecimientos. Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en el que la razón humana pierde su control, tiene todas las posibilidades de traducirse la emoción más profunda del ser, emoción no apta para proyectarse en el marco del mundo real, y que en su propia precipitación no tiene más salida que responder a la llamada eterna de los símbolos y los mitos”²⁰³. Todo el universo pictórico de Remedios es resultado de dos cosas: el cultivo sistemático de lo fantástico, tanto el efecto de la sorpresa, o extrañamiento, al irrumpir un elemento sobrenatural en la escena; que al mismo tiempo es maravillante, es decir, que responde a leyes propias al universo del cuadro, haciendo que la sorpresa sea congruente y tenga una lógica interna; y por otra parte, el abandono al trance reflexivo-imaginativo, equivalente al trance visionario del melancólico descrito por Roger Bartra en *Cultura y melancolía*: “Octavio Paz considera que el alma que viaja en *El sueño* siente la misma zozobra angustiosa, por no poder transformar la contemplación del cosmos en forma o idea, que siente el ángel que dibujó

²⁰² Op.cit. pp. 15-16

²⁰³ André Breton, “Límites no fronteras del surrealismo” en *La llave de los campos*, Hiparión. Madrid. 1987, en comentarios de I. Castells en, *op.cit.* p. 21.

Durero en su grabado *Melancolía I*. Pero Frances Yates ha observado que el ángel de la melancolía no se halla en un estado de parálisis depresiva sino en un intenso trance visionario”²⁰⁴ (la zozobra, el cuarto de los ángeles femeninos el cual nunca superó Fausto en su afán tras el sueño desarrollista). La obra de la pintora va desarrollando los tintes personales tan peculiares que distinguen su estilo propio. En 1947 Benjamín Péret vuelve a París abandonando México y dejando atrás a Remedios quien decide quedarse dando un nuevo giro a su vida, la ausencia de Péret, en palabras de Kaplan, puede que le haya permitido desarrollar su talento de manera más espontánea y con mayor libertad. Tomando en cuenta toda esta situación no es difícil comprender cómo es que la pintora se desprende del influjo surrealista y hasta que punto lo hace. En un texto de Mario de Micheli en el que describe la obra de Max Ernst en su momento de apogeo y plena posesión de:

“sus medios y es dueño absoluto de la poética surrealista, que ya no tiene como algo experimental, sino como un modo natural de concebir...consigue verdaderamente inventar un lenguaje de rara fuerza evocadora. Con procedimientos indirectos, con una transposición poética de gran riesgo, con una sencillez ejemplar de imágenes y una minuciosa complejidad de intervenciones técnicas. Ernst alcanza cotas de sólida poesía. Una especie de primitiva dialéctica de la naturaleza penetra su creación... sabe responder con los recursos inagotables de su fantasía poblada de fantasmas. Estos cuadros no nos hacen echar de menos los temas tradicionales de la pintura. Ernst es un pintor enérgico y preciso. Algo de extraño, una subterránea metamorfosis, una celeste aventura, un presentimiento de la infinitud espacial, un hormigueo de energías terrestres bullen dentro de sus lienzos. Verdaderamente, parece elaborar una visión de ciencia ficción a escala poética. Pasado y futuro se unen en sus imágenes, ruinas arcaicas y árboles antropomorfos, pájaros de antracita y soles prismáticos: un mundo artificial y, al mismo tiempo, misteriosamente vivo.”²⁰⁵

Buena parte de la descripción aquí expuesta responde por igual a una posible descripción de la obra de Remedios Varo, casi podrían confundirse, así era la afinidad estilística, de temas y recursos, que podía darse (yuxtaposiciones, invertir relaciones objeto-sujeto, analogías y correspondencias, alquimia...); por su parte, Breton la llamaba “la hechicera”²⁰⁶ acentuando su gusto por la alquimia, Remedios era como los personajes de sus cuadros ensimismados en sus misteriosas tareas, presenta al artista-alquimista

²⁰⁴ R. Bartra, *Cultura y melancolía*, Anagrama, Barcelona, 2001, p.212

²⁰⁵ Mario de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza. Madrid. 1984...p. 191

²⁰⁶ André Breton, homenaje a Remedios Varo con motivo de su muerte en la contraportada de la revista *La Brèche*, París, 7 de diciembre de 1964.

“como un ‘filósofo solitario, un poeta enamorado, un soñador atento’ cualidades que como veremos son perfectamente atribuibles a Remedios”²⁰⁷, sin embargo, la autora se deslinda del movimiento. Una clave de esta diferenciación con respecto a los surrealistas es una cuestión técnica de índole estética: la aparente ausencia de automatismo en sus cuadros, cuando surrealismo y automatismo suelen ser tomado como sinónimos en un reduccionismo que evade la multitud de experimentos y distintas perspectivas que trata, al replantear la relación entre realidad y arte, este movimiento que ha durado casi todo el siglo XX, limitarnos a la definición formulada por Breton en 1924 es dejarnos cortos. El automatismo, como mecanismo de liberación de las fuerzas subconscientes, es una herramienta clave de experimentación, sin embargo estas obras por lo común pasaban por un proceso de poetización *a posteriori*, es decir, de elaboración y selección, además convendría retomar la sutil distinción entre *automatismo rítmico* y *automatismo simbólico*, realizada por José Pierre:

“El proceso psíquico pone en movimiento elementos visuales tomados del mundo exterior y del mismo modo que lo están los materiales del sueño, cargados de una función simbólica, ‘desempeñando un papel’. Yo quería sobretodo insistir en la puesta en acción de los símbolos visuales por una voluntad secreta tan imperiosa en su manifestación como aquella que, en el sueño, organiza estos mismos símbolos y oponerla, por eso mismo, a una pura y simple reconstitución onírica: me parecía que lo que era específico de este tipo de automatismo consistía esencialmente en la presión ejercida sobre el cuadro en gestación por el contenido de los ‘restos visuales’, mientras que el otro tipo me parecía estar caracterizado sobretodo por un dinamismo creador operando a partir de una suerte de tabla rasa y, por consiguiente, en un clima de libertad o, más justamente, de no-dependencia con respecto a esos ‘restos visuales’. En suma, en el primer caso de los ‘restos visuales’ (dados de antemano) determinan el cuadro, mientras que en el segundo es el cuadro (en proceso de realización) lo que determina a los ‘restos visuales’.”²⁰⁸

Remedios utiliza a este último tipo (igual que Magritte, Ernst o Tanguy), acota el uso del azar de técnicas como el *frottage*, *fumage* o la decalcomanía, para lograr esos fondos misteriosos y difusos que rodean las escenas y personajes de sus cuadros “creando esa inquietante sensación de densidad e imprecisión”²⁰⁹; aplica los conocimientos

²⁰⁷ Isabel Castells en la “Introducción y notas...” en, *op.cit.*

²⁰⁸ Ibid. Tomado de José Pierre, André Breton et la peinture, *L'Âge d'Homme*, Suiza, 1987, p.137, en comentarios de I. Castells en *op. cit.*, pp. 23-24.

²⁰⁹ Ibid. p. 25

adquiridos en esa época parisina de intensa experimentación pero no se limita a repetir recetas, hace paradojas, invita a participar al azar sólo para controlarlo. Aunque nunca renegó del surrealismo no se consideraba militante del movimiento, decía: “Hoy no pertenezco a ningún grupo, pinto lo que se me ocurre y se acabó. No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo que importa es la obra, pero no la persona. No me interesa la polémica ni ninguna actitud, soy sencillamente pacífica y ya está”²¹⁰. Con esto no sólo nos muestra el carácter independiente y solitario de la pintora, sino que nos permite traer a colación el comentario que realiza Janet Kaplan en el texto que escribe para el Catálogo Razonado, en donde hace una relectura de ciertas actitudes de Varo con respecto al movimiento surrealista que nos dejan ver lo que me parecen los dos lados de la moneda del caso melancólico:

“al preparar el texto para este proyecto [el famoso Catálogo Razonado] descubro que el análisis de la obra, la visión y el lugar de Remedios Varo en la historia del arte en 1993 exige considerable revisión y reevaluación. En la anterior monografía [su libro *Viajes Inesperados* de 1988 y editado por ERA en 1989] esperé hasta el epílogo para admitir cierta inquietud... ‘su propia marginación al elegir un estilo repetitivo, fantástico, de fábula, de cuento de hadas, que resulta por todo ello muy vulnerable y fácil de rechazar si se mira superficialmente. He llegado a comprender, sin embargo, que el estilo de su obra le servía bien. La seguridad de una técnica que ya había perfeccionado ofrecía garantías mientras experimentaba con las ideas que le intrigaban, y la apariencia fresca, tranquila, virtuosa de su obra se convertía en una superficie impenetrable detrás de la cual podía ocultarse’. En el tiempo transcurrido desde que escribí este tributo un tanto apologético, he llegado a considerar el proyecto de Varo a una luz muy diferente. En vez de considerar sus decisiones de estilo y tono como el mecanismo defensivo de una personalidad frágil sostendría ahora que la obra de Varo presenta una poderosa alternativa dentro del dialecto surrealista. En esta reconsideración he llegado a sustituir el concepto de menesterosa autoprotección por el de sutil subversión, el de una renegociación de la empresa artística surrealista y mexicana que Varo fue capaz de lograr en sus propios términos y con su propia voz... dentro del proyecto del movimiento moderno, dentro del canon del surrealismo y dentro de la comunidad artística de México, Varo ha permanecido en los márgenes...”²¹¹

La actitud automarginal, el no encontrar su sitio en el mundo, estar siempre fuera de lugar, la soledad de la que habló Alberto Blanco y la relectura sobre su actitud subversiva y radical en la más radical de las vanguardias artísticas del siglo XX nos van dando

²¹⁰ Raquel Tibol, « Remedios Varo: apuntamientos y testimonios », incluido en el catálogo *Remedios Varo*, de la Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1988, en comentarios de I. Castells, *op. cit.*, p. 47

²¹¹ La autora se autocita de su libro *Viajes Inesperados*, p. 234, en su texto en el *Catálogo Razonado*, *op.cit.*

pautas para encontrar la llave de entrada al mundo interno de Varo y sus *remedios melancólicos*.

El espejismo mexicano

“Yo comienzo, como es lógico, por el caos, pues es lo más natural. En ello me siento tranquilo ya que al comienzo yo mismo puedo ser caos.”

Paul Klee

“La *saudade* es una melancolía que sufre <morrendo de pesar, assim morro eu>, una tristura íntima empapada de líquida ternura, que puede llegar a la desesperación o gozarse en la serena suavidad melancólica...la búsqueda de lo que se es verdaderamente.”

C. Gurméndez

Las sociedades complejas impactan las condiciones de interacción de los individuos. El desencanto y la desesperanza de la Modernidad como *promesa incumplida*, en el contexto de los años 50 en México, nos deja ver la posibilidad de enlace entre la naturaleza del arte, que sublima esos impactos a través de la obra de una pintora que enfrenta su propia melancolía en el contexto de su país adoptivo, cuyo proceso de conformación del imaginario que sustente su nueva identidad, está plagado de melancolía también. El tono y entorno melancolizados, por la recuperación de ciertos rasgos con esos tintes, estructurados conceptualmente por la élite intelectual y difundidos por los medios masivos y el arte oficial conforman los barrotes de la *Jaula Melancólica* de Bartra. Así, la melancolía como la pérdida de la chispa, factor esencial de los motivos que deja infiltrar la incomprensión e incertidumbre angustiantes al dejarnos sin referentes ante el temor de aprender a ver en la oscuridad; y la añoranza de lo perdido y de lo

esperado, nostalgia del pasado y del porvenir que son formas de melancolía también, se solidifican en una red imaginaria de referencias sobre el *ser mexicano*. Sin embargo, lo que destacamos aquí es que en los papeles que desempeñan las crisis colectivas y los trastornos del humor en la creación artística aparecen paralelismos. La importancia del estado de ánimo que inflama el pensamiento, cambia la percepción y crea un caos que luego ordena para permitirle la transformación, es el empleo del arte por los artistas para curarse a sí mismos. Y puede orientarnos en la comprensión de las crisis y las no-crisis colectivas, esto es, que se asimilen o no se asimilen los cambios críticos, los mecanismos de negociación que desarrollamos entre *ego* y *superego* y cómo se traduce esto a la colectividad, las negociaciones entre partes institucionalizadas y no institucionalizadas. El proceso individual aparece como el mecanismo del sueño diurno freudiano: un deseo que utiliza una situación crítica en el presente para planificar un futuro sobre un modelo recuperado del pasado, aunado a la interiorización del sentimiento y no a su alienación. La alienación se origina cuando los sentidos se utilizan y diluyen en su pura funcionalidad cotidiana deshumanizándose, el consumo y la posesión marcan la pauta al utilitarismo que permea la pragmática moderna. Con los sentimientos sucede lo mismo si se derraman hacia afuera como negación pero, cuando se interiorizan, entonces se encierran en los laboratorios del yo, en donde puede estancarse pasivamente o, al contrario, provocar un sentimiento activo que paulatinamente va originando una transformación radical del ser por decisión voluntaria. No se evaden los sentimientos, sino que se asimilan. Así, nos plantea lúcidamente Gurméndez que “la aflicción, la tristeza, la pena, la congoja y la ansiedad se condensan en la angustia. Son etapas de la acción cognoscitiva de los sentimientos, actividad asimiladora y apropiadora del mundo”²¹² pero funciona como un arma de doble filo: nos lleva al interior en estados de pesadumbre que nos impiden salir de nosotros mismos, de ese ensimismamiento que nos atrapa, para lograr proyectarnos hacia el mundo exterior, por eso parece evidente que el arte mismo sea un mecanismo idóneo para la canalización de esta profunda emocionalidad y su posible expresión, en este caso, a través de la pintura. Retomando el planteamiento del mismo autor:

²¹² Carlos Gurméndez, *Teoría de los sentimientos*. F.C.E. Madrid, 1981. p. 107

“Como no podemos impedir que la melancolía nos hiera porque el sufrimiento nos constituye, la única posibilidad que tenemos para escapar a ella es trascenderla en pena. Mientras la melancolía significa aceptar una imposición del mundo objetivo [o Principio de Realidad freudiano] y, por ello, nos aflige, la pena implica una liberación de esa dependencia. Por esta razón no nos agita ni sacude, es suavemente triste, pues el apenado siente su propio sufrir sin protestar, en silencio. *La pena* procede de la pesadumbre, que es el pesar de un dolor que nos agobia, pero dramatiza la aflicción al interiorizarla, pues todas las penas son invisibles, secretas y, de esta forma, nos libera también de la pesadumbre que nos abruma...Lo grave de esta sociedad de propietarios es la incomunicación que crea, porque el ajetreo trepidante de las gentes y los ruidos ensordecedores taponan nuestros oídos...la indiferencia brutal, el silencioso aislamiento, el egoísmo insensible, la tristeza que circunda y ahoga, precipitándonos en el vacío del anonimato... Al perder la multiplicidad y riqueza sensible de que están provistos, poco a poco nos insensibilizan y ya no vemos, oímos, tocamos, olemos ni degustamos, pues, sin receptividad, no podemos sentir. Y si no podemos sentir ni sentimos, no somos humanos, nos hemos objetivado por completo, somos una cosa más entre tantas otras. La alineación de los sentidos significa esta completa objetivación que nos lleva al extrañamiento.”²¹³

La obra de Paul Klee nos ejemplifica este proceso de asimilación de la angustia, a diferencia de la tendencia general a la evasión en la pintura abstracta, como las obras de Vassily Kandinsky o Piet Mondrian. Mientras las obras de estos últimos nos llevan a las líneas puras como solución ante la necesidad de escape de una realidad en condiciones angustiantes, la obra de Paul Klee conserva en tensión las formas frías abstractas junto con un código cromático profundamente emotivo. Concibe el mundo de forma dual. No niega el caos, lo asimila y comienza a ver en la oscuridad, esta *vanguardia melancólica* nos deja ver el funcionamiento de la metáfora del faro: para el navegante es indispensable la orientación que le provee el faro, al cual sólo puede reconocer cuando es capaz de distinguir el ciclo completo entre las fases de la iluminación y la oscuridad mientras gira el haz luz. En el ámbito de lo figurativo podríamos tomar dos casos significativos que representan por separado ambos extremos, la obra de dos pintores que impactaban por un exceso o por una ausencia de la *belleza*: Gustav Klimt y su discípulo Egon Schiele, quien es el lado oscuro de Klimt, la sombra de esa resplandecencia característica de la obra de su maestro. Ambos constituyen las dos caras de la misma moneda. Con Klimt, al igual que con otros muchos contemporáneos suyos, la armonía nunca está dada, por eso, al no

²¹³ Ibid. pp.101-116

encontrarla ni en la naturaleza ni en la sociedad se vuelve parte de la obra del artista, quien debe cultivarla. Con extravagancia extrema que resulta exageradamente decorativa, Klimt nos muestra el erotismo en una novedosa intensidad y exquisitez rara vez alcanzadas. En contraste, Schiele se transporta hacia un expresionismo exacerbado, para él dibujar es su realización, no es reproducir la realidad, es encontrar la realidad que está dentro de uno mismo, los pintores, nos dice Gurméndez “sólo nos ofrecen una imagen: la experiencia significativa de su visión”²¹⁴, y sin embargo, Schiele refleja el verdadero paisaje del periodo entre 1914 y 1918: “ver es sentir oscuramente, pues todo lo que veo pasa al interior de mi cuerpo, se arremolina, se entremezcla y agita antes de configurarse...ver supone un ser en forma de estar”²¹⁵, y la puesta en acción del mecanismo de sublimación por parte del artista le permite, si no encontrar, por lo menos, ir en la búsqueda de su alivio emocional, el sanarse a sí mismo. Los retratos que ambos pintores realizan son como gritos de protesta ante el auge fotográfico en Viena que representa la completa gazmoñería, la hipocresía de las apariencias. En relación a Klimt, Schiele no puede ser acusado de mundanería decorativa, eso no puede decirse de su obra. Schiele es la concentración de esa Modernidad en una vida que duró apenas 28 años (muere de enfermedad, no por suicidio como su padre cuya muerte marca la pauta del inicio de la obra artística de Schiele, la *caída física* de la cabeza del padre es más sencilla que su *caída simbólica*), es la expresión misma de la tragedia del momento. Con Klimt el desdoblamiento sucede en el lienzo, con Schiele está en el trazo mismo, donde hay una especie de estremecimiento y de licuefacción. Su erotismo ha sido llamado *triste*. *El verdadero melancólico se concentra y preocupa por encontrar el origen de su tristeza, construye su propio barómetro de las temperaturas del sentir y del estar*, ésta, es la tenue línea que separa el destino de Ícaro y el de esos artista que logran *sobrevivir al vuelo*, es la diferencia entre alienación y sublimación; la primera lo entorpece y la segunda se favorece con el proceso de metamorfosis en los laboratorios del yo. El pensamiento moderno instrumental, la realidad histórica e individual de la angustia y su negación no asimilan estas condiciones sino que las alienan, las reprimen. La situación del melancólico que no encuentra su sitio en el mundo pero quiere crear una alternativa

²¹⁴ Ibid. p. 15

²¹⁵ Idem

mejor, transformar el entorno cultural (*la cultura es un acto melancólico*, recordemos a Julia Kristeva) es lo que impulsa a las vanguardias, “los vanguardistas se convierten así en una suerte de extraños personajes de laboratorio obsesionados por romper el último trozo aún intacto del jarrón desquebrajado por otros”²¹⁶. ¿Cómo es entonces que el mecanismo queda transformado en aliado de lo que combate? El proceso expiatorio de la Melancolía, el *trance visionario* que es la reflexión, queda socavado al alienarse en un estado de *atrofia reflexiva*, por esto la naturaleza subversiva del arte debe ser la clave, nos da la posibilidad de realizar un desmantelamiento de las alternativas existentes estimulando el proceso reflexivo que conlleva la construcción de nuevas opciones, la imaginación al servicio de la creación de nuevos puentes de encuentro entre las partes que se desmantelan ante la crisis, el cambio, el desconcierto y la incertidumbre.

Por su parte, el surrealismo, la vanguardia clave de influencia en la formación de Remedios Varo, plantea también una fusión de la dualidad, la imaginación es la clave para crear un mundo de objetos definidos y despojados de fundamento real que lo reduce todo a la funcionalidad alienante, creando un contorno maravilloso que coloca en perspectiva la fusión de sueño y realidad con lo que devuelve al humano su integridad, en esa nueva *sobre-realidad*, ese punto de encuentro, de fusión de las dos almas, se queda la mayoría de las veces en un estado de aguda nostalgia o de ansioso deseo, debido a esto, proponía Breton, el arte debe someterse lo más posible a una actividad de interpretación que haga estallar en la sociedad su malestar para estimular la búsqueda de nuevas posibilidades. Como la *tristeza real*, no la artificial, que lleva a un sentimiento activo pues de lo que se trata es de afirmarnos a través de la revelación de lo que sentimos y de lo que somos, a diferencia de la *tristeza alienada* que lleva al eterno proceso de digestión emocional sin conducirnos más allá de un ensimismamiento embrujador creador de espejismo que nos aíslan e incomunican, “es un mal exterior que nos hiere y nos consume...Cuando la tristeza no se derrama en sollozos y se interioriza, es melancolía, o sea, meditación irreflexiva o reflexiva de la tristeza...el verdadero melancólico se concentra y preocupa por saber el origen de su tristeza”²¹⁷. En este entorno, Remedios,

²¹⁶ V. Combalía, *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Ed. Blume, Barcelona, 1980. p. 115

²¹⁷ C. Gurméndez, pp. 122-123

vive sus mundos cotidianos rodeada por ese halo que cultivó en las diferentes etapas de su vida llena de asombro, bajo el signo de lo inesperado y de la angustia, donde logra fusionar esos mundos para dar sentido y vida al estilo que la define y le permite proyectar esa intensa y compleja vida interna. Su vida se divide en tres etapas: la asfixia de su infancia y juventud, el escape, su primer matrimonio las experiencias en Barcelona, la guerra civil en España; la liberación forzada del periodo surrealista de intenso acoplamiento, aprendizaje y experimentación, su relación con Benjamín Péret y la experiencia en el campo de concentración francés y el escondite en Marsella; la huida y el acogimiento del refugio en México, donde respira los *aires propiciatorios* de la libertad ilimitada y la fuerza indómita de la tierra, y después de su separación de Péret, su última pareja, Walter Gruen. En este periodo vive con dos posibilidades fundamentales: poder sentir que ser señalada no es algo tan gravoso y convivir cotidianamente con la magia y la superstición, “se nutrió profundamente de la energía mística y el espíritu de lo fantástico que están hondamente acendrados en la cultura indígena de México”²¹⁸. Ambiente adecuado para que esta melancólica encontrara un sitio en el país surrealista por excelencia que recibiría su obra y la acogería como parte de su acervo cultural. La jaula en que gustosa se internó la pintora buscando sus propios *Remedios* Melancólicos se encontraba en proceso de *solidificación* con el rescate de las representaciones de esas añoranzas alienantes que poblarían la telaraña del imaginario de la identidad de lo mexicano. Los *fantasmas* de Remedios tienen oportunidad de presentarse y tras un proceso de acoplamiento y auto análisis son asimilados y logran ser plasmados en los lienzos liberadores de la alquimia que permite la sublimación. A diferencia de la efigie melancólica de lo mexicano que no logra liberarse de la identidad huidiza, manojo heterogéneo de referencias, que constituyen un imaginario complejo y ambiguo; reflejo de lo que Roger Bartra llama “el misterio del sistema político mexicano”²¹⁹.

Frente a un contexto contradictorio en donde, por un lado, el Muralismo exalta las imágenes del pueblo y el indígena para atraparlas en las paredes gubernamentales, mientras que la realidad y el proceso de urbanización traen consigo migración y

²¹⁸ J. Kaplan, “Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina”, en el *Catálogo Razonado...*p.34

²¹⁹ R. Bartra, *Anatomía del mexicano*, Debolsillo, México, 2005.

desarraigo en pos del beneficio prometido, es el campesino, efigie recurrente en la obra de los grandes nacionalista del muralismo, quien debe dejar atrás tierra y formas de vida y carga en su morral tan sólo con los valores de los que no se puede desprender y que tendrá que hacer compatibles con la vida moderna; como la mujer que aparece en el cuadro de Varo titulado *Ruptura* (fig. 1, Anexo), que aparentemente deja todo atrás y sin embargo no logra deshacerse de las miradas inquisitivas que la observan, el hecho de que las caras respondan a un mismo patrón, que sean tan parecidas el inquisidor y la víctima en huida, pudiera darnos a entender que ese sojuzgamiento se encuentra ya introyectado en el personaje que no se siente libre sino angustiada. Con profundo retraimiento y sentimiento de culpa que la atan a la carga de los recuerdos, buscando un modelo en el pasado para superar el presente y proyectarse un futuro; la atrofia del mexicano, por el contrario, lo sujeta a un imaginario que lo suspende entre dos mundos.

Remedios se fabrica peldaños para adentrarse en sí misma y emerger con respuestas. En el imaginario del *mexicano* se teje una telaraña de espesa urdimbre que crece a la sombra de la Revolución, una compleja trama de fenómenos simbólicos, tejido de las redes imaginarias como estructura de mediación del sistema que le permiten legitimarse y estabilizarse. Se construye un capullo melancólico. Remedios, en el ensimismamiento del proceso de su metamorfosis, crea autorretratos recurrentes plasmados en andróginos personajes absortos en la realización de actividades en apariencia cotidianas, debido a la atmósfera de coherencia interna que da congruencia a sus conductas enigmática plagadas de símbolos misteriosos y minuciosos detalles que convierten las situaciones en momentos sorprendentes. Cabría preguntarse si Remedios no fue ante todo una solitaria buscadora de la piedra filosofal del conocimiento de sí misma y del cosmos, antes que miembro de un movimiento con el que tuvo afinidades, del cual, como otras mujeres, se desprendió, junto con la cabeza del padre. Fue la naturaleza del arte la que le permitió encontrar nuevas formas de preguntarse sobre las respuestas perdidas en el laberinto de sus búsquedas. Ella trabajaba apartada en su estudio hondamente preocupada en la gestación de su obra (ocho horas diarias ininterrumpidas por más de un mes para cada cuadro). Tenía las características del trance alquímico; era como sus personajes. Breton se refería a ella como *la hechicera*. Existe una asombrosa unidad entre su obra pictórica y literaria. Aparte de la existencia de

imágenes y motivos comunes quizá la coincidencia más llamativa consiste, precisamente, en la utilización de un estilo transparente y académicamente perfecto para la presentación de su propuesta: un universo siempre inestable y mutante; impredecible la mayoría de las veces y, por lo mismo, puede interpretarse como angustioso. Remedios buscaba en sus obras representar épocas y espacios imaginarios que le permitieran tratar temas universales. Su sitio estaba *fuera* de este mundo. Por eso no requiere utilizar la iconografía prehispánica para mostrarnos que habla de un lugar en donde la ciencia y la magia no se contraponen sino que se complementan. Varo lograba fusionar magistralmente ambos niveles respondiendo a un cultivo sistemático del género fantástico y al continuo abandono a lo imaginario, como el trance visionario del melancólico. La creación de este universo responde a la forma que tiene la autora de ver el mundo exterior que aparece, mediante el humor y la imaginación, transfigurado, no como un juego gratuito sino como un peculiar recurso al que acude para expresar ideas muy determinadas sobre el hombre y el cosmos, pobladas de elementos y personajes simbólicos que pueden encontrarse en las cosmogonías de diferentes culturas a cuyo estudio se entregaba con apasionado rigor. Otro es el caso de las críticas abiertas a la denuncia del fenómeno alienante como en el cuadro: *La felicidad de las damas* (fig. 2, Anexo), cifrada en el consumo, que nos sumerge en la monotonía más completa y anega todos los objetos en una igualitaria indiferencia mercantil y disimulada por el fugaz regocijo de la curiosidad; la novedad como el halo de lo *siempre-otra vez-igual*; el aburrimiento alienado en tedio. Pero el aburrimiento como expresión de tristeza que nace del abandono en que nos deja la gran ciudad (un solitario en el seno de la multitud que comparte la misma situación y disfraza la tristeza del vagabundo, el número anónimo y el átomo perdido) es el aislamiento que conlleva a la asimilación y la concentración de nuestra riqueza interior, agrupando las múltiples tristezas que nos constituyen, descifrándonos y abriendo caminos en los laberintos del yo que buscan de nuevo el vínculo con el exterior: “Al melancólico se le ofrecen dos caminos: abrir el corazón a los otros, para conocerlos y conocerse, o quedar en mera introspección ensoñadora vacía, sin contactos humanos.”²²⁰

²²⁰ C. Gurméndez .p.126

Hay una reflexión significativa, y nuevamente los caracoles nos dan la pauta (figs. 3 y 3' en Anexo), la sensación de llevar auestas lo que no sabemos o no podemos dejar atrás en los viajes de supervivencia. Es necesario romper con el círculo vicioso emocional de los recuerdos y el pasado para encararlo, valorarlo y ponerlo en su lugar.

Otra metáfora nos alcanza al observar su cuadro *Mimetismo* (fig.4, Anexo). La autora encuentra inquietante la posibilidad de desaparecer frente al entorno y la angustia que eso provoca. La absorción del individuo por el ambiente, de forma tal que no queda nada de él más que su alienación. La propuesta inversa es que, a fuerza de centrarse y concentrarse en el ensimismamiento estético, éste logra asimilar y percibir la transformación del entorno como inesperadamente maravillante, a costa de la transformación del personaje (y de ella misma) y en lugar de un letargo podríamos percibir un ensimismamiento que sumerge al personaje en una nueva percepción que revivifica el entorno. El extrañamiento, no como alineación estancada sino como efecto de distanciamiento en la búsqueda de una nueva perspectiva, el exilio interior en un retraimiento defensivo de pausa reconciliadora con el exterior, y la sublimación de las emociones, al construir las metáforas que agudizan el entendimiento de la realidad que funcionan a manera de puentes que vinculen ambas dimensiones de lo humano, son mecanismo recurrentes de sus viajes exploratorios plasmados de forma magistral en su obra. Lo que en un principio podría interpretarse en su obra como una nostalgia de un pasado remoto es más bien un mecanismo de cura, no sólo de esa nostalgia de lo mágico sino de la melancolía que venía arrastrando. Los surrealistas traen lo irracional para integrarlo con el contexto de lo racional, el *remedio* de Varo fue lo inverso, recrear la realidad mágica de su mundo irracional y llevar hasta ahí a la racionalidad, introdujo toques del mundo real dentro de su universo maravilloso creando con ellos el efecto de lo fantástico en su forma particular de retórica, nos permite jugar con el efecto Gaudí, es decir, la posibilidad de invertir las condiciones a fin de permitir la comprensión evitando las calamidades de complicaciones técnicas innecesarias.

Cubierta por un velo enigmático de penumbras -como su obra- fue su muerte prematura, a los 55 años de edad y en la plenitud de su realización artística. Siete años

antes, presenta su primera exposición individual y vende toda su obra y más, dejando constancia del rotundo éxito, su obra capta la atención de un público ávido de sus imágenes. ¿Pero por qué sucede esto?

Su muerte súbita deja proyectos incompletos; aún así, la propuesta y respuesta son contundentes. La vivencia lo dice: la melancolía, al hundirse en sí misma, encuentra en esta propiedad íntima el terreno de firmeza que necesita para la acción. En tanto, el contexto mostraba los resquicios dejados por un muralismo que permiten que se cuele la fértil imaginación onírica de Remedios en la inestable constitución de lo *mexicano*, sujeto a su estado larvario, cuya melancolía no le permite dar el paso fuera de la jaula. En palabras de Kaplan Remedios era una:

“pintora de caballete concentrada en íntimas escenas fantásticas frente al machismo didáctico exhibido en los andamios por los mítico-heroicos muralistas de México; sea cual fuere el marco referencial invocado, Varo se sitúa como una exponente menor en los márgenes del relato histórico central. Sin embargo, tras reflexionar, veo esta marginalidad como una fuente de fuerza y su obra como encarnación de unas estrategias de renegociación a través de las cuales tanto estilo como contenido se convierten en elementos subversivos de resistencia”²²¹.

La creación de sus mundos llevó a Remedios a descubrimientos inquietantes respecto a sí misma. Igualmente, la identidad del mexicano es un inquietante campo minado; la clave del enigma es la cultura: la trama y el drama del Mito Nacionalista protegido por el mercado ideológico interno y su mediatización. La creación de un *paraíso perdido* para trazar el perfil de la nacionalidad legitimadora, cimentada en la necesidad de alimentar el sentimiento de culpa por la destrucción de ese paraíso. Un fantasma en la memoria colectiva, de una felicidad ancestral ficticia por la cual sentir melancolía es el peso que llevaría a rastras, cual caracol, el *mexicano* de Bartra.

Como el inquieto *visitante* de Remedios, aparece el lado oscuro de la identidad que no termina de asimilarse. La creación de un capital intelectual que recurre al acervo cultural prehispánico como alimento esencial, que debía ser devorado y digerido por la

²²¹ J. Kaplan “Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina”, en el *Catálogo Razonado...*pp.32-33

modernidad en eterna indigestión. Para el caso del *mexicano* de Bartra, los *remedios para fantasmas*, al parecer, no tienen lugar, ya que no toca fondo y se mantiene a distancia intermedia el eterno axolote adolecente. Atrapado en la alineación de la melancolía con una exótica mezcla endémica, igual que el peculiar axolote de Bartra, en la que se imbrican rasgos peculiares tanto de la tristeza urbana, como de la tristeza rural:

“la primera nos aísla y fetichiza, la segunda nos hunde y nos enraiza. En las grandes urbes vivimos la ilusión poética del comercio, el encandilamiento ante las mercancías y el prodigioso brillo de su variedad. El deambular solitario por las largas avenidas en una tristeza que puede enloquecer o corromper....La tristeza rural es más dulce y menos abrumadora, porque los campesinos no la buscan como opio consolador de su existencia. Lo que les impide vivir dichosos en comunidad con la naturaleza es...un afán de retención conservadora. Su tristeza nace al no poder lograrlo...caen en la resignación sumisa como una condenación”²²²

Y más allá del contexto que Gurméndez nos describe, la melancolía del *mexicano* está cruzada por la nostalgia antes referida del paraíso idílico ficticio que intensifica el sentimiento de pérdida, de derrota, de un arraigo arrancado que deja mendrugos de raíces en lo más profundo del imaginario nacionalista. El mexicano de Bartra paralizado y en estado larvario, no sólo abreva de este flujo de referencias, sino que también lo derrama, derramando su tristeza, alienada en una alegría desaforada creando la ilusión que oculta esa profunda pena por la pérdida irremediable, “es una tristeza ficticia, alienada, que se siente a sí misma como objeto placentero que nos posee porque la poseemos”²²³, a diferencia de la tristeza natural y la melancolía real que provocan un sentimiento activo que nos lleva a revelarnos.

Remedios pasa por el proceso de aceptación del riesgo y logra la realización, la sublimación en el arte por medio de la integración, al interiorizar las emociones de esos fantasmas melancólicos del pasado. Ella desublima, en palabras de la Dra. Juliana González (quien la conoció en vida) porque la creación de esos personajes etéreos se solidifica en la presencia física de sus lienzos (en este sentido es una Taumaturga, o *hacedora de milagros*, como la Dra. González la describe en su conferencia del 23 de

²²² C. Gurméndez, p. 122

²²³ Idem

mayo, 2008, en el MAM), pero, al mismo tiempo considero que logra sublimar la carga de esos personajes a través de los relatos contenidos en las escenas de sus cuadros, como menciona Jaime Moreno Villarreal*. Finalmente, ella decide recibir la visita de su lado oscuro con el que se encuentra, lo confronta, lo asimila y le da *un sitio en su mesa*, como parece sugerirnos en su cuadro *Visita inesperada* (fig. 5, Anexo). Una postura que fue afín al surrealismo, cuyos lineamientos establecían que para arribar a otros modos de ver los objetos habría que transformar primero la interioridad profunda, creando las condiciones necesarias para la configuración del laboratorio interior que nos hospede para realizar el trance alquímico, la activación que hace la diferencia entre una y otra posibilidad, la solidificación y la sublimación.

En cambio, la salida de *la jaula de la melancolía* o el escape final del mexicano, todavía está en proceso de realización. Ya que el reto de asimilar y superar los fantasmas del atraso, el subdesarrollo y la dependencia lo siguen atando a una melancolía artificiosa, alienada, que, antes de permitirle dar el paso reflexivo de interiorización para la canalización de sus emociones, lo pone en una especie de parálisis irreflexiva y de evasión, lo que obstaculiza su liberación de ese mosaico cultural ritualizado, convirtiendo a esta Melancolía en un síndrome negativo.

b) Una lectura melancólica de su obra

Remedios fue, a la vez, alegre, sensible y divertida, carismática, magnética, inteligente y consciente, intuitiva, en perpetua exploración de las claves y de la vida latente (como muestra el más reciente trabajo de Janeth Kaplan realizado para el texto mencionado de las Cinco llaves del mundo secreto de Varo), de actitud contemplativa (melancolía), realizando estudio y análisis obsesivos, con curiosidad científica y pseudocientífica: establecía hipótesis y las exploraba pintando con ingenio, perspicacia y

* En su texto, referente a la llave literaria “Urdir la trama de lo misterioso, p. 115, que participa en el libro *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Artes de México-INBA, México, 2008.

un sentido del humor excelente. Y, sin embargo, con angustia y profunda preocupación, se quitaba la edad y creaba estrechos vínculos con los animales, especialmente los gatos (típica actitud identificable en casos de tendencia depresiva, acostumbraba llamarlos “sus angelitos” como me mencionó en conversación el Dr. Salomón Gimberg, el 23 de mayo, 2008, los gatos eran una fuente de intensa alegría para ella). En su obra destacan la sorprendente delicadeza de trazado, gran precisión de modelado y delicada sensibilidad, su precoz facilidad para captar los parecidos, observadora hábil y segura capaz de percibir no sólo los detalles sino la “energía” de la imagen. Aprendió fórmulas tradicionales para la preparación de lienzos, mezcla de pigmentos, lustrado y barnizado. La Academia no fue un sitio para la experimentación, de hecho era trabajo personal del estudiante encontrar su propio estilo, lo que si le dio fue un magnífico entrenamiento para observar con precisión y desarrollar el dominio del oficio y la agilidad moderados por la disciplina y el control. Su padre y sus vivencias fueron una gran influencia en el proceso de iniciación de su personalidad artística. Sus influencias iconográficas provienen de su más tierna infancia: los frescos románicos de las pequeñas iglesias de los poblados de Catalunya, por las que pasaron en los múltiples viajes de trabajo de su padre, las imágenes de mujeres con velos, de sus estancias en el Norte de África, y posteriormente, los cuadros de El Bosco y de Goya. La destreza técnica la hereda de su padre pero también la desarrolla desde temprana edad pues fue él quien detectó su talento y le enseñó el manejo de las escuadras y el uso de la perspectiva y puntos de fuga (esto último es reconocido como detalle distintivo de la pintura de Remedios, su cuadro *Tránsito en espiral* tiene lo que Margarita Nelken considera un record, en el que se logran encontrar 14 puntos de fuga²²⁴). Más adelante pasó por una serie de procesos miméticos con los surrealistas en los que imitaba y experimentaba con los estilos de varios de ellos, además de Giorgio de Chirico (durante algún tiempo de precariedades en Barcelona, se dedicó por cuestiones de supervivencia junto con su buen amigo Oscar Domínguez, a falsificar cuadros de la primera etapa de De Chirico pues se vendían muy bien). Finalmente, la más intensa parte del proceso de evolución de su estilo personal lo vivió en México, a la par, con su amiga más cercana Leonora Carrington, ambas fueron mutuamente influyentes en la obra de la otra, tal como lo describe Janet Kaplan, tenía un vínculo peculiar:

²²⁴ *Op.cit.*, p.208

“Basada en los extraños poderes de inspiración que una y otra sentía con tanta fuerza, en la creencia de ambas en lo sobrenatural y en los poderes de la magia, desarrollaron una profunda relación, ya que encontraban que podían comunicarse de una forma que sustentaba sus respectivas vidas y trabajo. Carrington, que acababa de salir de un manicomio español, y Varo, que no hacía mucho había sido puesta en libertad en Francia, crearon entre sí una unión espiritual y emocional fundada en un profundo sentido de confianza mutua, un sentido por el cual el dolor y la desesperación que ambas habían experimentado podían ser comprendidos por la otra. Varo se consideraba una excéntrica que los demás no podían comprender y veía en Carrington un alma gemela... Carrington compartía esa sensación de haber finalmente encontrado una confidente... Varo era la más baja y callada de las dos, se la recuerda en esa época como ‘una mujer frágil, con un rostro lleno de gracia, la tez muy blanca, una melena rojiza y unos enormes ojos chispeantes’. Fue una relación que guardaron como un tesoro... compartían una poderosísima capacidad de imaginación que ni una ni otra encontraba en otras personas... les gustaban mucho las bromas... en ese tipo de trabajo había también un lado serio. Utilizando símiles culinarios, como metáforas para sus actividades herméticas, establecieron una especie de relación entre los roles tradicionales de la mujer y ciertos actos mágicos de transformación... brujería, alquimia, hechicería, magia y el arte de echar las cartas. En México encontraron un ambiente propicio ya que allí la magia formaba parte de la realidad cotidiana”²²⁵

Ambas mujeres tuvieron un acogimiento similar en el entorno de ese México que las asimiló y las considera parte de su patrimonio artístico.

Algunas historiadoras de arte dan la pauta clave a un suceso en la vida de Remedios que puede estar magnificándose. Dar a la separación entre Péret y ella semejante relevancia sería otorgarle demasiada importancia al dato, pero conociendo más a fondo su personalidad y la interacción que tuvo con las figuras masculinas de su vida no deja de resultarnos muy significativo. Su temperamento, la forma en que crea vínculos tanto amorosos como amistosos, nos va vinculando con las emocionalidades profundas que la pintora nos revela en las proyecciones de su vida a través de su obra en el luminoso código de las penumbras.

El remordimiento por el autoexilio que no eligió con plena conciencia, el separase “así” de su familia, huyendo a París detrás de Benjamín Péret. Además de considerar que le causaba, a su familia pero en especial a su madre, una gran

²²⁵ Ibid. pp. 93-96

mortificación con su estilo de vida emancipado. El haber desarrollado esa fobia intensa hacia los viajes y transportes (en especial si van a alta velocidad) ya que, según comenta Walter Gruen, Remedios decía: “todo debía encontrarse, como en la Edad Media, dentro de un radio que pudiera llegarse a pie... Decía que no tenía que molestarse en viajar, porque los mayores y más hermosos viajes se hallaban dentro de su imaginación”²²⁶, sus exóticos vehículos no estaban siempre dotados de fuentes energéticas de origen humano o natural, eran medios de locomoción alternativos sumamente ingeniosos, estos productos de su ágil imaginación presentan ecos muy fuertes de la obra de El Bosco pero en realidad ambos pretendían que estas naves maravillosas fueran entendidas como metáforas: “Para el Bosco, el viaje es a veces el de un barco de locos, como metáfora del carácter fortuito de la vida, en el que los pasajeros van a la deriva porque no saben controlarlo. Para Varo, el viaje tiene una doble representación: la del exilio físico, con el trastorno psíquico a que da lugar, y la búsqueda espiritual. Quizá se deba a su deseo de aligerar el peso de esas significaciones por lo que los dos artistas introdujeron, en tan diversos vehículos, detalles tan llenos de comicidad”²²⁷, esto nos deja ver a una persona ensimismada que observaba su mundo psicológico y al mismo tiempo tuvo la capacidad, y oportunidad, de representar esa introspección en su obra, permitiéndole la sublimación de esos brotes melancólicos que, al tiempo que se le acentuaban también la impulsaban a trabajar obsesivamente. La paradójica soledad en que se encuentra casi permanentemente nos deja observar una combinación extraña pues a pesar de su carácter lúdico-cáustico y su ingenioso sentido del humor, llevó una vida atormentada. En su obra sin embargo, refleja esperanza y paz mezclada con entornos angustiantes y rostros que son al mismo tiempo inquisitivos y melancólicos: la típica mirada hierática, que afecta solemnidad extrema, como en las miradas de santos o sacerdotes en los cuadros de arte sacro, pero con el dejo característico de su propia mirada fija melancólica. Otra de las fobias que desarrolla es el miedo a las enfermedades, de hecho esto tuvo que ver en parte con que no terminara el trabajo del mural para el Pabellón de Cancerología del Centro Médico de la Cd. de México (pedido que le hacen en 1959). Además de ser un formato al que no

²²⁶ En el CD “El arte de Remedios Varo” con texto de Peter Engel y comentarios de Walter Gruen, realizado con la Coordinación de Magda González Villareal y la Asesoría de Teresa del Conde, EDITEC, México, 1995. p. 5

²²⁷ Kaplan, *op.cit.* p.196

estaba acostumbrada -era pintora de caballete-, el manejo emocional del sitio en el que se encontraba y la temática eran sumamente fuertes para ella. Al parecer, hay datos de que ella nunca se enteró de la causa de la muerte de su padre: cáncer, pues su primer marido se lo ocultó, pero no se sabe a ciencia cierta si esto sería un factor de peso en la decisión final de no realizar este trabajo que en un principio había aceptado por considerarlo un gran honor: eran una pintora de origen extranjero y que no estaba adscrita ni al movimiento ni al estilo técnico del grupo artístico mexicano. Otro factor es la actitud obsesiva respecto al trabajo invertido en sus pinturas, una vez que tenía en mente un cuadro realizaba algunos bocetos para analizarlo y pintaba el boceto final en el tamaño real, luego se podía encerrar en su estudio de 7 a 8 hrs. diarias durante más de un mes para terminar el cuadro. Esa forma de sujetarse en una especie de trance obsesivo a la hora de ejecutar un cuadro responde más a la imagen del melancólico visionario que a una actividad lúdica de estimulación imaginativa obediente al azar de los surrealistas. Otros rasgos del carácter independiente y solitario de Remedios que podemos observar se proyectan en la declaración, ya antes cita, hecha por ella misma sobre si filia con los surrealistas: “Sí, yo asistía... Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad. Hoy no pertenezco a ningún grupo, pinto lo que se me ocurre y se acabó... No me interesa la polémica ni ninguna actitud, soy sencillamente pacífica y ya está.”²²⁸

Es como sus personajes -o ellos como ella-, se presentan arrobados en la realización de alguna actividad que pudiera aparentar ser cotidiana, pero que se convierte en un enigma misterioso cargado de símbolos mágicos que le dan un carácter connotativo, distintos a la situación que resulta sorprendente pero al mismo tiempo coherente, con el contexto en el que se circunscribe en el cuadro, tanto fantástica, o sorpresiva, como maravillosa, congracia que responde a leyes de un elaborado universo distinto a nuestra realidad.

“cabría preguntar si Remedios no fue, ante todo, una solitaria buscadora de la piedra filosofal del conocimiento de sí misma y el cosmos, antes que miembro de un movimiento cuyas experimentaciones concordaban con estos mismos fines... lo cierto es que Remedios trabajaba en el apartamento de su estudio, preocupada más por la gestación de su obra que por el destino de la misma... Su actitud era, pues, la

²²⁸ Raquel Tibol, “Remedios Varo: apuntes y testimonios”, incluido en el mismo catálogo de E. Guigon antes mencionado, en comentario de I. Castells, *op. cit.*, p. 74.

característica del alquimista. Era Remedios como los personajes que ella misma pintó, ensimismados en sus tareas... Breton se refería a ella como ‘la hechicera’²²⁹ subrayando este rasgo de su actividad” “existe una asombrosa unidad entre su pintura y su escritura porque, en efecto, aparte de la existencia de imágenes y motivos comunes... quizá la coincidencia más llamativa consiste precisamente en la utilización de un estilo transparente, académicamente perfecto, para la presentación de un universo siempre inestable y mutante, angustioso e impredecible la mayoría de las veces.”²³⁰

En el mundo de su imaginación logra recrear la fusión que realiza a través del código pictórico que desarrolla en su obra madura en México en la década de los años 50, nos representa una realidad entremezclada de cualidades y carácter dual: orgánico-inorgánico, animal-vegetal, natural-tecnológico, ciencia-alquimia. El desencanto de los infiernos vividos, asimilados en las propuestas mágicas de sus lienzos liberadores de la alquimia necesaria para sublimar la intensidad emocional de sus laberintos internos. Remedios funde en la fragua de su profunda emocionalidad la multiplicidad de sus mundos, como lo plantea Kaplan:

“Cuando se estableció en México, donde produciría su obra madura. Varo ya tenía práctica en la renegociación de su posición. Del origen burgués tradicional de una familia de profesionistas (padre ingeniero) y de la formación académica (Academia Madrileña de San Fernando) a un grupo radical de la comunidad artística y bohemia de Barcelona (el Grupo Logicofobista); a una posición descrita por ella misma como ‘la tímida y humilde del oyente’ en el París surrealista, como compañera de Benjamín Péret, el compatriota más cercano a Breton; a la comunidad de exiliados en Marsella, cada vez más amenazada, donde hallar alguna manera de escapar de la Francia ocupada por los nazis se convirtió en necesidad urgente y luego desesperada; a la comunidad de europeos expatriados que se reunieron en México como un puerto seguro huyendo de la segunda guerra mundial, Varo siempre logró hacer pie en cualesquiera circunstancias. Por una parte, la vida de Varo se puede construir como el relato de la victimación a manos de sucesos mundiales sobre los cuales no tenía control. Pero se pueden plantear también otras historias alternativas: de valor y aventura, modificaciones negociadas en la carrera personal y la cultura, que culminaron en la aclamación de su arte y el éxito en su país de adopción.”²³¹

Y sin embargo, a Remedios le costó también trabajo manejar ese éxito: la pequeña fortuna acumulada por la venta de su primera exposición y la serie de pedidos de cuadros y especialmente de retratos que sucedieron. La incomodidad de verse presionada y

²²⁹ André Breton, homenaje a Remedios Varo con motivo de su muerte en la contraportada de la revista *La Brèche*, París, 7 de dic. de 1964, en comentarios de I. Castells en, *op.cit.*

²³⁰ Comentario de Isabel Castells en Cartas en, *ibid.* pp. 26-31

²³¹ Kaplan, *Catálogo Razonado*...pp. 33-34

limitada al tener que cumplir con pedidos, de preocuparse por lo que el cliente esperaba, la llevó a idear formas de evitar esta situación (aún así existen unos pocos retratos fantásticos de los hijos de amistades o personas de alcurnia), le desagradaba sentir su creatividad coartada. Remedios se preocupaba más por el proceso creativo de la obra que por su destino posterior, esto es que, como lo indica el fragmento de carta transcrito a continuación, ella no se interesaba por cuestiones de relacionadas con reconocimiento público:

“Me cuesta mucho entender la importancia que parece tener para ti el reconocimiento de tu talento. Yo pensaba que para un creador lo importante es el crear y que el devenir de su obra era cuestión secundaria y que fama, admiración, curiosidad de la gente, etcétera, eran más bien consecuencias inevitables que cosas deseadas.”²³²

El siguiente planteamiento desarrollado por Isabel Castells también resulta pertinente para ilustrar el carácter de Varo y su actitud posterior:

“nuestra escritora no manifestó jamás el menor interés por publicar sus textos, como tampoco lo tenía por el destino de sus cuadros una vez que los había pintado. Este hecho, sorprendente, porque por desgracia, la mayoría de los artistas persiguen antes las delicias de la fama y de la posteridad que el íntimo placer del acto de crear, se explica únicamente atendiendo al carácter de Remedios... y a sus particulares inquietudes y preocupaciones. Esto es, su devenir vital, su temprana adscripción al surrealismo y su persistente dedicación al estudio de la alquimia y otras disciplinas esotéricas... su sentido último en tanto que manifestaciones de una única aspiración general... los factores determinantes de su peculiar universo poético -sus exilios, interiores y exteriores, la presencia del surrealismo y la alquimia en su obra, la importancia concedida a humor- y aplicarlos a su obra escrita, poniéndola siempre en relación con la pictórica.”²³³

Sin embargo, existe registro de otra carta dirigida a su madre ofreciéndole insistentemente el envío de dinero: “Queridísima mamá:...he vendido todos mis cuadros y estoy más rica que un torero... Es casi una pequeña fortuna... Te mando un recorte de periódico y ya te mandaré otros... De todos modos, y aunque no me pidas nada, te voy a mandar un cheque el mes próximo para que celebres mi éxito...”²³⁴, no necesitaba el reconocimiento del público pero sí el de su propia madre, y pese a todo, aunque en la década de los 50 Franco abrió un poco la mano y permitió el regreso de muchos

²³² Respuesta que escribe a una carta de Gerardo Lizarraga, en el texto de I. Castells, *op.cit.*, p. 27.

²³³ Ibid. p. 12

²³⁴ Kaplan, *Viajes Inesperados*...p.135.

exiliados, Remedios decidió nunca volver ni a España ni a Francia, prueba de lo traumatizante que había sido para ella la guerra. De aquí podemos conectar otro elemento presente en su obra: “El aislamiento humano es un tema que Varo siguió utilizando y es muy infrecuente en su obra encontrar personas que estén en contacto directo entre ellas... Es posible que el tono de aislamiento e incertidumbre que se repite en su obra fuese la consecuencia inevitable de tantos años de inseguridad”²³⁵, como efecto de las batallas libradas por la personalidad de Varo ante los entornos castrantes en la infancia y hostiles en su juventud. Remedios y su obra reciben la acogida del México mágico-melancólico:

“La obra de Varo fue recibida con gran entusiasmo por la crítica...Remedios Varo, una refugiada española virtualmente desconocida, había cogido a los críticos mexicanos completamente por sorpresa. Aplicando su extraordinaria capacidad para el manejo de la técnica a la metáfora autobiográfica, había surgido, como de la nada, con un estilo plenamente desarrollado y que era inconfundiblemente suyo...era como si estuviera declarando su independencia frente al movimiento y su teoría”²³⁶

Reforzando lo anterior, y para retomar un último aspecto de su vida y la proyección en su obra recorreremos de nuevo su trayectoria. El vínculo aparentemente nulo con monjas, que Teresa del Conde analiza excelentemente, es en realidad ambiguo pues Remedios tenía planeado pasar los últimos años de su vida, su vejez a la que nunca llegó, entre los muros de un convento de carmelitas enclaustradas (una especie de reminiscencia de la infancia y las huellas dejadas por esas *ranuras indelebles* que menciona Del Conde). La Academia que le sirve para tomar contacto con la chispa impulsora que la llevará en busca del arte, liberada por ese primer matrimonio (con Gerardo Lizarraga) del cual se libera a su vez. Los vínculos que establecía con sus amantes, con quienes posteriormente mantenía relaciones amistosas a perpetuidad. El hallazgo de seguir a Benjamín Péret a París, sin dejar por eso de entablar abiertamente relaciones amorosas con otros hombres, son rasgos característicos de ella. Su relación con el surrealismo refleja su relación con los hombres:

“No rechazaba el surrealismo. Más bien, la suya era una ‘doble lealtad’...que valoraba la ‘energía subversivo/paródica’²³⁷ de los surrealistas mientras criticaba sus

²³⁵ Ibid. p. 122

²³⁶ Ibid. pp. 125-129

²³⁷ Kaplan citando a: Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1990, p. 162

actitudes negativas. Su crítica era particularmente dura respecto de los temas relacionados con las mujeres. Entre las contribuciones de Varo al surrealismo se encuentran su nueva visión de la creatividad, en la que la mujer es sujeto activo más que objeto pasivo o musa catalizadora de la creatividad de otro... ofreció una iconografía alternativa específicamente contraria a la teoría tradicional surrealista definida por los hombres, en que el poder revolucionario de Eros utiliza a la Mujer como correa de transmisión para el Hombre... la obra de Varo se basa en la psicología de la mujer y en experiencia en que su acceso a lo maravilloso depende del yo como agente activo, sin necesidad de desplazamiento erótico... la transposición de héroes míticos masculinos a formas femeninas... andróginos... explorar la creatividad como un proceso espiritual y lo fantástico como un elemento de vida cotidiana... Escondidas entre los pliegues del tejido terrestre, bordan una cosmología alternativa y subversiva... las mujeres tienen el poder de iniciar transformaciones de lo maravilloso a partir de lo terrenal... Así como los cuentos de hadas se han utilizado desde siempre para codificar el conocimiento subversivo, así Varo utilizaba su estilo fantástico como forma de enmascaramiento y mascarada... para disimular la naturaleza de su crítica. Ese estilo fácilmente puede provocar que sea considerada marginal respecto del dialecto de lo moderno... sin embargo, precisamente la distancia, la marginalidad de Varo respecto de la corriente central fue lo que alimentó su obra...’ la entrada de la mujer en el discurso... En un sistema en que lo marginal, la vanguardia, lo subversivo, todo lo que perturba y deshace el todo, está dotado de valor positivo, una mujer artista que puede identificar esos conceptos con su propia práctica y metafóricamente con su propia feminidad puede encontrar en ellos una fuente de fuerza y de autolegitimación.’²³⁸ Varo creó una iconografía alternativa”²³⁹

Para Varo, “la afirmación de la propia independencia es crucial para todo descubrimiento creativo de las mujeres”²⁴⁰, de esta manera nos enfrascamos en este último aspecto relevante de su biografía: la figura del padre. Tenemos que la liberación que requería Varo para consumir su obra estaba asociada a la ardua de deshacerse de la cabeza del padre en más de un sentido. Cuando Remedios y Péret llegan a México tienen que empezar de cero, ella se dedica nuevamente a trabajos comerciales: dibujo publicitario para la empresa farmacéutica Bayer, ilustraciones científicas, decoración de muebles, restaurar piezas de arte prehispánicas, construir dioramas para la oficina británica de propaganda antifascista en México, entre otras cosas, lo cual le dejaba muy poco tiempo para dedicarse en forma a la pintura. Este fue un factor material de peso, primero tuvo que tener resueltas sus necesidades cotidianas, para poder entonces dedicarse de cuerpo y alma a la elaboración de esa obra que venía gestándose tiempo

²³⁸ Kaplan citando a: Suleiman, *ibid.* pp. 14-17

²³⁹ Janet Kaplan, “Encantamientos domésticos : la subversión en la cocina”, en *Catálogo Razonado*...pp.36-40

²⁴⁰ *Ibid.* p. 35

atrás, cosa que pudo hacer años más tarde al establecerse como pareja con Walter Gruen. La anterior separación que se da entre Benjamín Péret y Remedios fue un factor emocional también de peso, como nos lo plantean dos expertas en la temática, Janet Kaplan y Teresa del Conde, el cuadro *Mujer saliendo del psicoanalista* representa la separación definitiva entre ellos fue más que el final de la relación amorosa que tuvieron:

“Para Varo, tirar al padre era invertir el tradicional drama edípico que constituía el expediente habitual de los surrealistas varones...En el cuadro de Varo, *Mujer saliendo del psicoanalista*, más que la rebelión del hijo, vemos que la hija, tras abandonar el despacho del Dr. Von FJA (que expresa a Freud, Jung y Adler), procede a tirar la cabeza de su padre que es, según Varo, exactamente lo que hay que hacer al salir del psicoanalista. En este rito de pasaje psicológico, la afirmación de la propia independencia es crucial para todo descubrimiento creativo de las mujeres.”²⁴¹

Para Kaplan, la cabeza de la que se deshace Remedios tiene que ver con el padre del surrealismo, y lo realiza creando su propia versión y visión alternativas al movimiento que incluyen su crítica, a veces patente y otras vedada, hacia la teoría y praxis de los surrealistas ortodoxos, “volvía la técnica surrealista contra ella misma, invitando al azar para controlarlo”²⁴², domesticando al automatismo, utilizando la decalcomanía y otras técnicas dentro de las estructuras previamente definidas de las escenas de sus cuadros creando atmósferas sumamente eficientes para provocar efectos emocionales. Por su parte, Del Conde va más allá al analizar *la cabeza del padre*, que representó una clave de los *remedios* melancólicos que desarrolla la pintora, en el transcurso del perfeccionamiento técnico al que le permitió dedicarse la liberación de su tiempo respecto a la resolución de tareas de supervivencia más cotidianas. En una minuciosa revisión iconológica de dicho cuadro podemos rescatar datos ocultos que nos permiten ver las intencionalidades profundas de Varo.

“Contra lo que se ha dicho, la figura de la joven que sale del consultorio es - entre todas las que pintara Remedios- la que menos se parece a ella. Corresponde a otro tipo de esquematización fisonómica y esto salta a la vista si comparamos la parte visible del rostro con el rostro de la figura protagonista de *La llamada*, otro cuadro realizado el año siguiente. La joven cubierta de sobrepellices verdes en *Mujer saliendo del psicoanalista* tiene el pelo rubio platino y la frente extendida de lado a lado; el par de ojos que mira a la izquierda no son prominentes sino alargados, de

²⁴¹ Idem.

²⁴² Ibid. p. 36

color azul. Desde luego que la carita obedece a un esquema, pero el esquema no es exactamente el mismo que se utiliza en otras pinturas.”²⁴³

En el Museo de Arte Moderno es posible apreciar esta pintura *en vivo*, junto con la inscripción que la acompaña en la tarjeta de información que aparece a su lado, ésta nos dice: “*Mujer saliendo del psicoanalista (podría ser Juliana)*”. Esta misteriosa Juliana no sé si pudiera ser Juliana González (filósofa mexicana amiga de Remedios) o la Juliana, a secas, que aparece en una carta que Remedios envía a Gerardo Lizarraga²⁴⁴ y que parece referir ese nombre a su esposa, (no sabría si ambas son la misma persona*) me inclino a considerar a la *segunda juliana* pues en dicha carta Remedios comenta sobre una especie de *suceso heroico* que ella realiza y sin que su marido logre comprenderlo, quizá tenga que ver con su liberación de la cabeza del padre. Y sería interesante tener alguna referencia de la apariencia de esta Juliana para poder decidir que tan sostenible es la opinión de Del Conde respecto a la apariencia del personaje del cuadro, lo que si me parece indudable es que ese proceso de liberación que Remedios inmortalizó aquí, con el excelente sentido del humor que la caracterizaba, es algo por lo que ella, como muchas mujeres, pasó inevitablemente para lograr transformar esa energía emocional en motor de su producción artística.



Mujer saliendo del psicoanalista. Detalle *La Llamada. Detalle***

²⁴³ Del Conde, *loc.cit.* pp.20-21

²⁴⁴ El texto de esta carta aparece en libro citado de I. Castells: *Cartas, sueños y otros textos*, de R. Varo pp. 69-70

* Dato que espero tener oportunidad de aclarar con la Dra. Juliana González en persona.

** Fotografías tomadas por Beth Bengoa para esta investigación en el Museo de Arte Moderno, Cd. México, 2007.

A continuación, el análisis se centra en el acto clave de la escena, y nos describe la asociación, al parecer muy evidente, sobre el peso que representó el grupo de surrealista masculino en la experiencia de la pintora:

“La delicada mano de la ‘analizada’ sostiene en gesto levemente despreciativo la punta de la larga barba de una cabeza, la tan mencionada cabeza del padre. Deshacerse de la cabeza del padre al salir del psicoanalista ‘es lo correcto’, según palabras de Remedios. La cosa es que la cabeza es una estilización directa no de la cabeza de don Rodrigo Varo y Zejalvo -que hubiera inspirado una cabeza algo más maciza- sino la de Benjamín Péret. Basta conocer retratos de Péret (con sus orejas un tanto despegadas) para darse cuenta de ello. Bien pudo suceder que Remedios, consciente o inconscientemente, deseara liberarse de toda aquella época de dependencia, que le impidió en muchos aspectos crecer -recordemos la legendaria *femme enfant* de los surrealistas- ; por ello quizá representó a Péret y no a su propio padre, alentador de sus actitudes artísticas.”²⁴⁵



Detalle



Detalle**

²⁴⁵ Idem.

** Fotografías por B. Bengoa

Más adelante, Teresa del Conde nos hace una acotación excelente de una de las secciones más bellas del cuadro, el sutil gesto del doble rostro que aparece: “la boca cubierta simboliza el silencio que suele dominar a los melancólicos en las representaciones tradicionales de la ‘complexión melancólica’, mismas que provienen de tratados e ilustraciones medievales.”²⁴⁶ En este momento, más que nunca, el cuadro nos recuerda a Remedios y su actitud tímida y humilde durante las reuniones con los surrealistas. A continuación, la observación que se hace sobre las letras nos lleva a profundidad, dándonos señales de la asociación posible que Remedios pudo tener con la teoría psicoanalítica y su historia, develando detalles interesantes sobre los conocimientos encriptados en el cuadro.



Detalle **

“La inscripción en el intradós del cancel dice exactamente: *Doctor von FJA*. Corresponde efectivamente, según indica la pintora, a las siglas fundidas de tres patronímicos: el de Sigmund Freíd, el de Carl Gustav Jung y el de Alfred Adler. Pero si queremos analizar el cuadro basándonos en la idea de la liberación de la imagen paterna, tenemos que partir de la fusión de estas tres siglas y no simplemente de la mención de los tres personajes, pues ese factor por sí solo no nos dice mucho. El acertijo está en que Jung y Adler fueron, cada uno por razones diferentes, hijos que protagonizaron la rebelión contra el padre...contra el padre introyectado en la figura de Freíd...¿Remedios Varo sabía todo esto? No hay respuesta a dicha pregunta...Si Remedios fue una persona que sólo escuchó hablar de psicoanálisis y leyó algunas cosas, hubiera referido únicamente en sus notas los nombres de Sigmund Freíd y de Carl Gustav Jung...Adler...le hubiese quedado demasiado lejos. Lejos de ella, pero no de Benjamín Péret. Pensemos además que Adler postuló ciertas cosas, como ‘la inferioridad de los órganos’ (órganos del cuerpo humano), ‘la protesta masculina’ y ‘el abandono de la línea femenina’, que encontramos en algún modo implícitos en la mentalidad de Remedios. Adler también externó opiniones sobre la sensación de inferioridad, que caracteriza particularmente a los que padecen

²⁴⁶ Idem.

** Fotografía por B. Bengoa

angustia neurótica, misma que genera, según sus palabras, ‘el objetivo de la perfección...y a través de este objetivo la psique pretende minar <las sensaciones de culpabilidad>. De este modo sería posible suponer que Remedios guardó silencio...cancelando algunas claves que le eran comunes como la esquematización de su propia fisonomía y proporcionado otras que resultan crípticas para la gran mayoría de sus espectadores.’²⁴⁷

No sabemos a ciencia cierta si Remedios “visitó o no durante su vida a algún psiquiatra o psicoanalista”²⁴⁸, de lo que sí existen registros es de cartas humorísticas, pero también hay una dirigida al Dr. Alberca*, un amigo del hermano mayor de Remedios (que era médico también) y con quien mantenía contacto por correspondencia donde trataban temas relacionados con psicología y que interesaban a la pintora, “lo que sí sabemos, a través de ciertas pinturas, es que conocía bien aquello de lo que el psicoanálisis trata”²⁴⁹. Pues podemos ver claramente que:

“Remedios Varo exploraba el mundo mientras le inventaba posibles alternativas...Mucha de la importancia que le concedía a los viajes y a los viajeros, y a los siniestros encuentros con personajes amenazadores, puede quizá interpretarse como su peculiar manera de conjurar los temores de mujer adulta a la vez que condescendía en sus fantasías de la infancia. Exiliada de su país, se embarcó en una peregrinación que llegó a interiorizarse, para buscar unas raíces más profundas y más estables. La mayoría de los personajes de Varo tienen el delicado rostro de forma de corazón con grandes ojos almendrados, la nariz larga y afilada y una tupida melena de brillante cabello que caracterizaban el semblante de la artista. Los personajes que crea son, por tanto, como autorretratos pero transformados por la fantasía...hay tanto metafóricamente biográfico en su obra que resulta esencial explorar la interacción entre su vida y su arte para comprender su significación.”²⁵⁰

Remedios busca en sus obras representar épocas y espacios imaginarios o abstractos que le permitieran tratar temas universales, su sitio estaba fuera de este mundo. El *Modelo Interior* sostiene la concepción tanto de la realidad como de la obra artística de acuerdo a la percepción personal del autor en la cual pueden intervenir procesos oníricos o imaginarios, como en el caso de los surrealistas. En cuanto al *Contenido Latente*, se

²⁴⁷ Ibid. pp. 22-24

²⁴⁸ Ibid. p. 20

* La carta aparece en el texto de Remedios comentado por Isabel Castells, *Cartas, sueños y otros textos*, pp. 74-75

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Kaplan, *Viajes Inesperados*...p. 9

refiere a lo que Gilbert Durand²⁵¹ considera la función de los mitos en la sociedad, una forma de construir y ordenar los imaginarios a través de ciertos parámetros no tan explícitos como se piensan. En palabras de Breton sería: “explorar el contenido latente...tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos. Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en el que la razón humana pierde su control, tiene todas las posibilidades de traducirse la emoción más profunda del ser, emoción no apta para proyectarse en el marco del mundo real, y que en su propia precipitación no tiene más salida que responder a la llamada eterna de los símbolos y los mitos.”²⁵² Esto nos remite al planteamiento realizado en el espejismo mexicano respecto a las perspectivas sociológica y antropológica que nos permiten tejer autores como Roger Bartra, respecto al contexto que vive Remedios Varo y su relación, y hacer una comparación de ambas situaciones melancólicas, pero el permiso tomado para analizar a la melancolía como fenómeno sociológico nos permitió observar y experimentar un fenómeno melancólico inverso. El peso que lleva a rastras el mexicano de Bartra simula la concha del caracol. En el cuadro llamado *Ruptura*, aparece un detalle en la parte inferior derecha, unos caracoles, que valdrían para la metáfora interpretativa de esta imagen de lo que llevamos auestas sin poder deshacernos de esto. En el cuadro *Mujer saliendo del psicoanalista*, la mujer tira la cabeza del padre pero mantiene consigo y lleva cargando una pequeña canasta llena de objetos de los cuales no se deshace, que la acompañan como los arquetipos que cargamos en el subconsciente y que, a manera de enemigos o de aliados, participan de nuestra vida y decisiones. En constante transformación nunca nos dejan y tenemos que desarrollar la capacidad de reconocerlos para liberarlos con el menor daño posible y darles el sitio más adecuado en nuestras vidas para que nos provea de mayor sanidad posible*.

²⁵¹ Autor que tratamos en el cap. 1, retomando de su libro el análisis que hace de los mitos e imaginarios colectivos, y la analogía freudiana que realiza colocando a los mitos como parte del ...matriz mítica sobre la cual se desarrollan los tentáculos del mito dominante que se sumerge y emerge según la época y adaptado a las condiciones del medio. G. Durand, *Mitos y sociedad. Introducción a la Mitología*. Biblos. Buenos Aires, 2003.

²⁵² André Breton, “Límites, no fronteras del surrealismo”, en *La llave de los campos*, Hiparión, Madrid, 1987, p. 21

* Es en este sentido que difiero del Dr. Grimberg respecto a la curación en vida de Remedios Varo.

A guisa de conclusión provisional: La Melancolía Ausente

Yo no *me semejo* sino en un rostro siempre ausente para mí y por fuera de mí, no como un reflejo, sino como un retrato portado frente a mí, siempre adelantado a mí. El retrato retrata ese adelanto y esa avanzada, esa roda que abre en el oleaje del afuera el delgado surco, rápidamente borrado, de un *sí mismo*.

Jean-Luc Nancy

Recapitulando, esa percepción inicial del tema de la Melancolía como un fenómeno sociológicamente estudiable que me resultaba sumamente estimulante y el déficit que representa su aparente ausencia dentro del campo de estudios de la Sociología me preguntaba entonces ¿Por qué parece que la sociología lo ha dejado de lado? ¿O tal vez la Sociología ha sido la que se ha colocado a un lado, consciente o inconscientemente? ¿Sería posible que esta falta de interés respondiera a una especie de currículum oculto del gremio pues finalmente la Melancolía es asociada a la depresión y algunos de sus rasgos nos llevan a pensar en la parálisis depresiva o un periodo de depresividad o pausa restablecedora, tal vez la sociología se encuentre en un duelo por alguna parte de ella que ya no opera dentro de los parámetros de la realidad actual? Quizá la Sociología se siente melancólica, y con razones, y esté ensimismada en un núcleo que le da la seguridad necesaria para intentar afianzarse a algo mientras pasa el

periodo crítico en el que se encontró y del cual parece no poder salir aun. Los análisis de varios pensadores sobre las décadas de los 70 y 80 nos proporcionan datos interesantes respecto a una especie de estancamiento en la cuneta para decidir como integrar las diferentes perspectivas de abordaje. Victoria Combalía y Marshall Berman hablan al respecto.

El texto sobre el descrédito de las vanguardias compilado por Combalía, plantea como tesis central que ese proceso de descrédito por el que pasan las llamadas *vanguardias heroicas* está ligado a la crisis del descrédito del paradigma del progreso. La autora cuestiona sobre el por qué los artistas contemporáneos ya no quieren ser vanguardistas, y lo relaciona con el contexto de desolación en el que se encontraron los movimientos artísticos de los años 60. Las constataciones de la intervención de las estructuras institucionalizadas (las Galerías, los Museos...) que absorben y unidimensionalizan las alternativas críticas del arte provocan el desencanto de las décadas de los años 60 y 70. El mecanismo al que ella recurre es el mismo propuesto por Marshall Berman, mirar hacia el pasado con ojos nuevos para poder entender mejor el proceso de nuestro presente, sólo que ella propone la vuelta al análisis de las vanguardias a través de una perspectiva psicoanalista en tanto que se trata de analizar la cuestión del sujeto. Sin embargo el análisis de la autora no se queda aquí, siguiendo adelante con el artículo de Combalía, nos plantea cómo es que se llega al descrédito de las vanguardias ya que después de la segunda guerra mundial ya no aparecen los mismos rasgos de las “vanguardias heroicas” del primer tercio del siglo XX. No se continúa la concepción histórica de una superación constante del movimiento precedente, es decir, de un progreso o evolución. El rechazo por parte de los artistas experimentales hacia las vanguardias se debe a que comprueban los fallos de un sistema que se les presentaba como “redentor”, están desencantados ante una serie de síntomas que nos parece pertinente mencionar para esclarecer más el fenómeno de las primeras vanguardias y los movimientos posteriores

En primer lugar, se plantea la situación imperante de división y aislamiento de diferentes grupos enfrentados entre sí y con la sociedad, y cómo la necesidad de un

‘puente’ entre ambas toma una dirección diferente, ya que entre los artistas y el mundo se alza más bien una especie de tamiz que funcionará como filtro corrector, aquí se refiere al papel que ejercen las mencionadas instituciones (galerías, críticos o políticas museísticas, el mercado del arte). El papel que desempeñan a manera de gestores, los criterios económicos y las políticas culturales que invierten tanto capital como eficacia propagandística, ya no funciona como en la antigüedad “el antiguo mercado del arte, auspiciado por unos pocos mecenas que sólo tardíamente hacían fortunas con las obras, compradas siempre según criterios personales, ha dado paso a un complejo engranaje cuyas reglas están más cerca del marketing de empresa que del amor al arte o a las ideas...la labor del crítico va perdiendo cada vez más su función interpretadora y discursiva para ser a su vez asimilado como uno de los tantos ingredientes necesarios en la buena comercialización del producto”²⁵³. El énfasis en los criterios económico y de consumo, igual que con los medios masivos de comunicación y difusión me remiten a una parte del planteamiento expuesto en mi tesis de licenciatura, cuando Durkheim quiere desterrar a la alegoría religiosa de la moral y dejarla parca y llana lo que sucede es que le quita lo atractivo, esas metáforas que hacen la delicia de cualquier mitología religiosa son cooptadas por lo medios masivos de comunicación para ponerlas al servicio de su eje de orientación fundamental: el consumo de lo que sea que se venda, y en segundo término entretenimiento que disfraza las proliferación de modelos de identidad y conductas que se asimilan masivamente ante los cuales necesitaríamos desarrollar lo que escuché decir en una entrevista hace más de una década a Noam Chomsky: *Cursos de Autodefensa Personal Intelectual*. Además de su labor mercadológica, los museos de arte moderno desempeñan una labor ‘correctora’, ya que las primeras exposiciones realizadas por la vanguardias poseían “el sello de la heterogeneidad...el espíritu clasificador y la asepsia se instauraron...Y el orden no vino sólo: le acompañaba una nueva concepción del arte...cómo hay que entenderlo y apreciarlo...’ritualización de lo moderno’...La estructura laberíntica señala las condiciones del rito de iniciación: el silencio, el suelo enmoquetado, los muros iluminados, todo está ahí para provocar un tipo de experiencia intensamente subjetiva, a media voz”²⁵⁴. A continuación señala que las propuestas posteriores a la

²⁵³V. Combalá, *El descrédito de las vanguardias...* pp. 124-125.

²⁵⁴ Idem.

Segunda Guerra Mundial son relecturas de las vanguardias, desde ‘repeticiones’ descaradas y auspiciadas por el mercado del arte, hasta tomar una actitud automarginal como representativa del carácter activista de las primeras vanguardias, apartándose del mercado y las instituciones “pero a pesar del rechazo a la comercialización y a la política museística, estas acciones, que en un principio se presentan como marginales, acaban siendo igualmente asimiladas por el sistema artístico imperante. Las condiciones, hemos visto, han cambiado lo suficiente como para que los aparatos ideológicos, en el terreno artístico, acaben aceptando, incluso de buen grado, los actos de repulsa contra su propios sistema.”²⁵⁵ De manera que el arte, último bastión de la posibilidad de acción del efecto de distanciamiento de Marcuse, según Combalía, se ve asimilado a la unidimensionalización de la racionalidad tecnológica moderna, la obra de arte como producto-mercancía. Probablemente debido a esto y ante tal panorama habla también de un clima de pesimismo que invade a gran parte de los que soñaron la revolución posible:

“En un mundo en el que la política se teje mediante hilos invisibles, en el que los proyectos revolucionarios han de contar siempre con el espectro del bloqueo económico internacional, o en el que el fantasma de los desastres ecológicos angustia cada vez más...las propuestas utópicas y las declaraciones llenas de fe en la esperanza de un mundo mejor acaban por perder su sentido.”²⁵⁶

Y nos recuerda lo escrito por Berman sobre el mismo proceso de desencanto que lleva de la confianza en el progreso, en los años sesenta, al desengaño con respecto a la ilusión de que un cambio en la expresión conllevaría un cambio en la dominación. Todas esas revoluciones en la retórica del arte desembocan en la revolución cooptada, desublimada, que lleva, como indica Combalía, a que:

“en estos últimos años asistimos a flexibilización en las costumbres que corre pareja a una *radicalización conservadora* en el campo estrictamente político. Los Estados, es cierto, toleran una liberalización creciente en el comportamiento privado...pero invaden progresivamente, y cada vez con más fuerza, todos los

²⁵⁵ Ibid. pp. 126-127.

²⁵⁶ Ibid. p. 127.

ámbitos de nuestra vida cotidiana, anulando cualquier expectativa de revolución total.”²⁵⁷

A partir de ahí plantea cómo las formas de construcción de la dominación a nivel mundial es lo que nos va explicando la transformación de las vanguardias heroicas en desprestigiadas mecánicas de evasión. Dejando sólo como únicas alternativas plausibles “las *marginaciones* en contextos muy concretos o bien las *autorreflexiones* sobre la propia práctica.”²⁵⁸ No se detiene mucho con los marginados que han perdido la confianza en los proyectos transformadores globales y han entrado ya en los museos, o con los pocos que no lo han hecho y que se han mantenido en la crítica violenta a la explotación y el cinismo. Algunos poseen los rasgos de la cruzada vanguardista pero asumen su marginalidad y se consideran una opción de varias que ofrecen alternativas a los medios masivos y oficiales. Se extiende más con la vía de la autorreflexión, para ella la vía de salida tiene dos opciones: la desmaterialización de los objetos y el consecuente énfasis puesto en la teoría que con frecuencia ha llevado a caracterizaciones muy simples y faltas de interés, resultando de ahí textos oscuros para el lector medio, “que no pasaban de ser ejercicios de aprendices de lógica fueron la consecuencia de sus veleidades teóricas”²⁵⁹. Por otro lado, el grupo más radical evolucionó hacia un énfasis por la preocupación del arte como lenguaje cerrado en sí mismo: “cuestiones como las relaciones entre arte e ideología comenzaron a aflorar...dotar a la práctica artística de un nuevo discurso, interpretador y cuestionador de problemas fundamentales. Para muchos...no era más que el justificante...el garantizador de su calidad y prestigio en el mercado del arte.”²⁶⁰ Sin embargo, lo que es importante destacar, es que “la práctica de pintar se asumen como un gozo, pero también por una proyección del yo en lo que este tienen de oscuro y de escindido...pues, se trata de plantear la *cuestión del sujeto*, pero ya no desde la perspectiva biográfica-humanista-sentimental del expresionismo o de la abstracción de la postguerra (existencialismo), sino desde una disciplina ‘otra’ como es el psicoanálisis.”²⁶¹ Para ella lo viable es la opción expresiva pero reajustada, la

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ Ibid. p. 128

²⁵⁹ Ibid. p. 129

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ Idem.

autorreflexión a través de la relectura de las vanguardias desde una perspectiva psicoanalítica, si además esta mirada es crítica “la autorreflexión no sólo resulta la salida más lógica de este *impass* histórico...sino quizás incluso -como en el Siglo de las Luces- el despertar de unos conceptos totalmente nuevos, imprevisibles aún hoy.”²⁶² Repite el proceso de Berman que se asemeja al mecanismo temporal de construcción de las ensoñaciones freudianas: aprovechar una crisis del presente para recuperar del pasado un patrón que nos sirva para planificar el futuro. Aunque podría apegarse más a la realidad la propuesta, que anteriormente citamos, de Llorens Artigas, tomado del texto de Joan Fuster, referente al criterio con el cual, en el arte abstracto, se puede reconocer un *buen* cuadro: que lo pueda uno ver de cabeza y siga siendo *bello*, esto representa el aplazamiento, en este caso, de la delimitación de un canon pictórico, es decir, la evasión que no resuelve la pregunta sino que sólo traslada el problema hacia otro concepto: la belleza.

Finalmente cada época ha concebido los valores plásticos a su modo. Cada época crea su propia neurosis y produce su propia cura. Por eso, el clima de pesimismo en un mundo en el que la política se teje mediante hilos invisibles, acompañadas del espectro del bloqueo económico internacional y el fantasma de los desastres ecológicos proveen de condiciones para que la angustia no ceda ante propuestas utópicas y declaraciones llenas de fe en la esperanza de un mundo mejor, todo esto acaba por perder su sentido. Cuando Goethe utiliza la escena de Fausto y la visita de cuatro mujeres personificando las desgracias del desarrollo selecciona muy bien: necesidad, escasez, culpa y zozobra, dice “la amenaza a la libertad de Fausto no emana de la presencia de esas fuerzas oscuras, sino de la ausencia que pronto les impone. Su problema es que no puede mirar de frente a esas fuerzas y vivir con ellas.”²⁶³ Fausto ha luchado contra las tres primeras pero la última es la más significativa pues:

“no puede hacer desaparecer la zozobra de su mente. Esto podría convertirse en fuente de fuerza interior, sólo con que pudiera enfrentarse al hecho. Pero no puede soportar enfrentarse a nada que pueda arrojar sombras sobre su vida y sus obras brillantes. Fausto expulsa a la zozobra de su mente como poco antes

²⁶² Ibid. p. 131.

²⁶³ M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece...* p. 63

expulsara al diablo. Pero antes de partir, le echa su aliento y con él lo deja ciego. Mientras lo toca le dice que ha estado ciego todo el tiempo; todas sus visiones y acciones han nacido de su oscuridad interior. La zozobra que él no quería admitir lo ha empujado a profundidades que están mucho más allá de su entendimiento...al final, la infinita *Madre Noche*, cuyo poder se negó a afrontar, es todo lo que ve.”²⁶⁴

Este es el encuentro de Fausto con el Ángel de la Melancolía de Bartra, no puede enfrentarlo y en esto recae su desdicha, no logra aceptar la penumbra como posibilidad para ver con mayor claridad ante el deslumbrante mito, no asimila la oscuridad como parte del ciclo del faro orientador, no realiza la alquimia interior para enfrentar a los fantasmas y el Ángel de la Melancolía se convierte en Madre Noche, es una imagen trágicamente bella.

El mito de Fausto funciona de forma distinta en los países industriales avanzados que en el tercer mundo con sus despropósitos pseudo-fáusticos por los proyectos y las campañas que encarnan “el gigantismo y la crueldad de Fausto sin ninguna de las habilidades técnicas y científicas, sin su genio organizativo o su sensibilidad política para los verdaderos deseos y necesidades del pueblo.”²⁶⁵, por el contrario, lo que juega un papel clave aquí es la pericia para la manipulación de las imágenes y los símbolos del imaginario, en este caso del progreso, pero lograr generar un auténtico progreso que compense la miseria y devastación reales que traen consigo este proceso.

Lo que me parece más importante es señalar el vacío intelectual que surge cuando Fausto es eliminado del escenario. Ese temor al vacío funciona como parámetro contenedor, el resorte en la puerta de la jaula melancólica donde Bartra ubica a los sociólogos en México:

“Imagino al sociólogo encerrado en una especie de jaula hermenéutica delimitada por los barrotes de una frontera; esta frontera define nuestro espacio pero también limita nuestros esfuerzos. Frente a esta angustiosa contradicción entre identidad y libertad, aspiramos a construir un puente al exterior, pero nos preocupa que se derrumbe después de cruzarlo y no podamos regresar. Esta

²⁶⁴ Idem

²⁶⁵ Ibid. p. 70

angustia ha asediado a los sociólogos desde hace décadas...Con ello se podrían evitar los peligros de volar demasiado alto y lejos de la jaula...La sociología se encerró en la jaula nacionalista...quedó atrapada en una extraña paradoja: a pesar de sostenerse sobre una base nacionalista, despreció durante muchos años el estudio de la simbología cultural...Al buscar un mayor sustento científico en la economía, cayó en una trampa y no dispó el misterio que la obsesionaba: las causas del subdesarrollo. Los sociólogos que heredaron y continuaron esta tradición llegaron a la conclusión de que la dependencia y la globalización (o, como algunos prefieren decir, el subdesarrollo y el neoliberalismo) habían impedido que en México se desarrollara una sociedad civil homogénea y vigorosa...Frente a estas interpretaciones, creció otro enfoque sociológico que examinó con cuidado la dimensión cultural y simbólica, y llegó a la conclusión opuesta: el sistema mexicano se apoyaba en una sólida sociedad civil, cuya complejidad permitía explicar la legitimidad del autoritarismo nacionalista.”²⁶⁶

Lo trágico y lo melancólico

“la vida está siempre en otra parte y no donde creemos”

Michel Maffesoli

La necesidad de crear alternativas, de considerar la posibilidad de volar para no temer al abismo, permite construir nuevas interpretaciones. Tal es el caso del sociólogo Michel Maffesoli, su aplicación de los conceptos que propone y el tipo de análisis que realiza en específico sobre las sociedades latinoamericanas: cómo la naturaleza de éstas y su idiosincrasia incluyen la asimilación de la anomia en la construcción de la sociedad actual. En América Latina la supervivencia de resquicios, en apariencia inocuos, de paganismo, funcionan como maneras de integrar (*homeopáticamente* o a cuenta gotas) las concepciones de *el mal* dentro de la normalidad, aunque afuera de la normatividad moderna de lo formal, por eso es útil su apariencia inofensiva. Según Maffesoli, eso es lo que permite que sobrevivan formas posibles de resistencia contra el absolutismo moderno de la razón y dan pie a la existencia legítima de la ambigüedad y las ambivalencias. Eso es una característica primordial que es indispensable tomar en cuenta al acercar la mirada

²⁶⁶ R. Bartra, *Anatomía del mexicano...*pp.303-305

para inspeccionar a nuestras sociedades. La propensión a permitir la coexistencia de dos actitudes diferentes:

“una donde la modernidad ha sido la representante de la negación de la muerte, que ha desembocado en la securización de la sociedad y el riesgo cero, y otra existente legítimamente en otros tiempos y que está regresando en la llamada posmodernidad, representada por la cultura pagana. Esto no es más que lo contrario de la negación de la muerte y el corolario de la integración del mal con el resto que le acompaña. He aquí pues una especificidad que es necesario tomar en cuenta y observar en nuestras sociedades, en particular en América Latina.”²⁶⁷

El planteamiento sobre lo valioso de esta mezcla de actitudes tiene que ver con los conceptos que desarrolla este autor para construir nuevos tipos de observaciones e interpretaciones de las sociedades actuales. Maffesoli nos habla de tres conceptos fundamentales: la aceptación, el júbilo y el *quietismo*, y la forma en que los define nos permite ver su concepción de los giros que van dando las transformaciones de las sociedades contemporáneas. Primero interpreta de forma distinta la actitud en apariencia apática de las nuevas generaciones:

“una vida sin objetivo no es, por ello, una vida menos plena de intensidad...No hay duda de que desde el momento en que el espíritu de la época en general, y los individuos en particular, ya no tiene la ambición de dominar el entorno social y natural, una concepción más lúdica se instala: el juego del mundo, o el mundo como juego...es una especie de aceptación de un mundo tal cual es...también de un mundo marcado por lo efímero...consiste en integrar, y en vivir, la idea de muerte cercana, de la falta de conclusión y de la precariedad de cada uno y de cada cosa...el carácter limitado de la existencia humana. Carácter que tiende a la unión indisociable de la vida y la muerte. Celebración que confirma la aceptación dichosa de lo que es. Aceptación que da sentido al destino humano. No el sentido lejano, el de la finalidad, sino el que, con intensidad, se agota en el acto mismo de vivir. Encontramos aquí lo que es el fundamento del pensamiento de Nietzsche o el de G. Simmel. El ‘vivir más’ (*mehr lebens*) que se transforma en ‘más que vivir’ (*mehr als lebens*)”²⁶⁸

²⁶⁷ M. Maffesoli, *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*. S. XXI. México. 2005. p. 41

²⁶⁸ M. Maffesoli, en *La alegría del mundo*, del libro *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Paidós. México. 2001. p. 80

El espíritu epocal lúdico, dionisiaco, tiene como clave el sentimiento de aceptación, esto me remite a lo mencionado, en capítulo tercero de este trabajo, sobre la relación entre felicidad y resignación llevada a plenitud en la vida de los Finlandeses. Una aceptación que no es leída como conformismo, sino como paliativo del frenesí desarrollista fáustico. De igual manera entiende de forma distinta el cambio de modelo de referencia conductual, pareciera que la sobre estimulación produce apatía y no es tan sencillo, como escribe más adelante:

”Destaco que, en esta lógica, cada uno está de alguna manera poseído. Movido por una fuerza que lo contiene y lo supera. Al igual que el héroe romántico. Estemos atentos a una posesión semejante. Es una característica de lo trágico. Invalida, o al menos, relativiza la pretensión moderna del dominio de todo, de la naturaleza, de la historia, de la sociedad y de sí mismo. En contra de esta perspectiva activista, lo trágico va a favorecer una especie de mentalidad quietista hecha de indiferencia y de no-actividad...Tal quietismo no es el de la pasividad, sino que se basa sobre otra concepción de la creación. Creación de sí y del mundo, por supuesto. Es importante tener esto en mente para comprender la atmósfera general del momento y muchas actitudes sociales en particular. En contra de lo que es frecuente oír por parte de los investigadores sociales, no se trata del fin de toda forma de energía, sea esta individual o colectiva, sino de otra forma de esa energía, o más bien de otra manera de ponerla en práctica. En efecto, la energía ya no es causalista, lineal, tendida hacia un objetivo lejano. Ello ha marcado el drama occidental. Está hecha de abstención, de suspenso, de retirada. Una retirada regocijante. Podemos localizar ahí una influencia de la ‘orientalización’ del mundo propia de nuestro tiempo”²⁶⁹

El *quietismo* no es interpretado como indiferencia (o apatía) sino como el procesamiento de la realidad de maneras alternativas, tal vez sea la pausa restablecedora de la que habló Pierre Fedida al definir a la depresividad. Esta no-acción no es pasiva, es simplemente (o quizá sería pertinente decir *complejamente*, utilizando el término según la propuesta de Edgar Morín) una estrategia distinta que no utiliza la vía recta única de la visión eficiente, teleológica, de vista a corto plazo, sino que va *por la libre*, la compleja (y completa), la de las pasiones y emociones, la que, en palabras de Maffesoli, está llena de *existencia humana*. Hay una confusión tremenda entre *ataraxia* (quietud absoluta del alma que es, según el epicureísmo y el estoicismo, el principio de la felicidad) y la *abulia* (ausencia patológica de voluntad, sin que exista trastorno somático ni intelectual). La

²⁶⁹ Ibid. p. 81

primer es como el duermevela de la imaginación creativa pero también reflexiva. Pero hay que considerar que la misma mecánica de la reflexión se ha transformado también, generaciones actuales responden de una manera diferente, habemos *homo videns* intermedios pero también hay *homo videns* plenos. Estas generaciones responden a su manera, como se plantean en estudios pedagógicos muy recientes²⁷⁰, su tipo de percepción y cognición responde a un estilo distinto de estructuras mentales: intuitivo y asociativo, en donde se encuentran las conexiones múltiples rápidamente pero también, por lo general, efímeras, aunque no necesariamente superficiales. La atrofia de la reflexión que vino a parir nuevas formas de vida interna en jóvenes que piensan y sienten en apariencia diferente, el entorno se transforma y su forma de reacción ante él también cambia. Sus formas de locución son radicalmente distintas y no lo apreciamos con la nitidez que quisiéramos, porque la claridad y la penumbra van de la mano. Es una actitud más comprensiva que explicativa, continúa Maffesoli, experimentamos un estado de cosas que nos sobrepasa, pero la aceptación de ese estado no es, de hecho, sino el reconocimiento del aspecto complejo, polisémico, de la naturaleza humana:

“La contemplación del mundo es bipolar: aceptación, la no-acción de dejarse llevar y júbilo de disfrutar esa condición de flujo permanente, donde lo efímero no es defecto. No podemos resolver los grandes problemas metafísicos, y que cuando los abordamos no hay que tomar demasiado en serio la respuesta que damos. En cambio, si esa respuesta permite vivir, hay que aceptarla a título de ‘cómo si’. He aquí una sabiduría muy fortificante en cuanto a que pone el acento sobre el aspecto relativo de las verdades, también sobre el aspecto lúdico. El ‘como si’, en apariencia, entra en eco con la teatralidad cotidiana, la de la vida de todos los días, ese *theatrum mundi*, lugar privilegiado de los afectos. Ya que eso es lo que está en juego en la aceptación del mundo: el rol de la pasión y de la emoción en la estructuración social. En efecto, los afectos, son inestables, incluso versátiles. Dependen de lugares y situaciones particulares. Están determinados por los ambientes específicos. En pocas palabras, son a la vez, causa y efecto del juego de las apariencias...Estamos lejos entonces de la gran tendencia objetivista propia de la modernidad... el juego de las apariencias y la importancia acrecentada de las emociones y de los sentimientos en la vida colectiva ponen en cortocircuito, por demasiado ascética, la concepción del mundo que, en la lógica judeocristiana, dominó durante toda la modernidad...la atmósfera del momento tiende a lo que llamé la ‘contemplación del mundo’, mixto, de aceptación y júbilo a la vez...dar cuenta del placer, incluso relativo, que existe en vivir la situación precaria, que es lo propio del hombre...la intrínseca

²⁷⁰ Conferencistas de la UPN, oct. 2007. y Conferencistas de Muestra Iberoamericana de Medios, Tecnologías, Cultura y Educación, dic, 2007.

relación que hay entre una concepción trágica de la existencia y el retorno de la pasión”.²⁷¹

El nudo complejo central de Maffesoli que puede resultar problemático, es la aceptación y por ende el relativismo, a diferencia del trabajo de Bauman y la revisión que retomaremos brevemente a continuación, realizada por Oliver Kozlarek²⁷² y que resulta más que pertinente debido a la conexión que este autor hace con respecto al tema central de este trabajo: la Melancolía.

Una de las disposiciones más representativas de la modernidad es la melancolía, la clave es: la noción de vacío como rasgo de la crisis de la modernidad radicalizada y como condición que inunda el mundo del melancólico. La melancolía es una respuesta a esta condición adjudicada al proceso de la modernidad (la promesa incumplida en cuyo trayecto de futuro cumplimiento despoja de sentido profundo y trascendente a las cosas, a la cotidianidad y a la conducta misma del humano, la diferencia entre vida realizada y vida exitosa que propone Luc Ferry). Lo que nos plantea Oliver es que la sociología propuesta por Bauman nos sirve como paliativo de esa melancólica vacuidad en que nos encontramos: la sociología equivale a un dispositivo que funciona para llenar ese vacío. Nuestra realidad no está vacía, es vaciada de los significados y sentidos anteriores, se relaciona con lo que Maffesoli propone sobre la diferencia entre una *sociología de la corporeidad* y la *sociología de la abstracción*. El objetivo de la sociología se vincula con el reconocimiento de un mundo que no es vacío sino que esta cubierto por un velo sobre una multiplicidad de detalles en espera de descubrirse: se vacía de contenidos al mundo y se le llena de conceptos que funcionan como bloques de cristal (o si se quiere extender la metáfora líquida de Bauman, como cubos de hielo, solidificados, fríos) que permiten su visibilidad pero que aíslan a los objetos. Bauman presenta como concepto central para hacer una descripción de la sociedad a la *ambivalencia*, con esto se refiere a la proliferación de ofertas para entender a la sociedad, la pluralidad de diagnósticos y la

²⁷¹ Maffesoli, Ibid. pp. 84-85

²⁷² En “Con la sociología en contra de la melancolía: las implicaciones éticas de la sociología de Zygmunt Bauman” Oliver Kozlarek, en Rosario Herrera Guido (coordinadora), *Hacia una nueva Ética*, México, Siglo XXI editores-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2006.

polisemia de las interpretaciones, no hay forma de evitarlo, y Bauman no utiliza el término como dispositivo meramente clasificatorio a fin de ordenar la comprensión, sino para promover la aceptación de las contingencia y de las excepciones (no como confirmatorias de reglas inamovibles) sin evocar por esto un relativismo (a diferencia de Maffesoli que si desemboca en un relativismo radical), más bien, lo que Bauman propone es el fin de la concepción unívoca de las interpretaciones como el fracaso de la función denotativa (separadora) del lenguaje que nos conduce al reconocimiento de los límites del otro. Esos límites no sólo dan parámetros de comprensión y aprehensión del otro sino que determinan las posibilidades de la estimación del otro. No que pongan barreras sino que encuentren las posibilidades viables de crear puentes, los puentes de Bartra. Y presenta a la sociología como *posibilitadora* del reencantamiento del mundo en tanto que no pierda la capacidad de asombro, no tanto ante la incertidumbre sino más bien ante el desconcierto, que le permita desenvolver la mirada sociológica sobre un velo enigmático que no sólo responde a un tipo de observaciones sino que, desde una pluralidad de perspectivas posibilite este nuevo abordaje del estudio de la compleja, pero no por eso completamente inaccesible, realidad social. El temor, y el riesgo, va en razón de las implicaciones éticas de esta multidisciplinariedad, de la pluralidad de voces, como hemos visto anteriormente, no conlleva inevitablemente a una superficialidad que raye en la indiferencia, en la atrofia reflexiva, la atrofia cultural. Que la sociología tampoco sea atrofiada, que se de la posibilidad de hacer un autorretrato que le permita proyectar sus luces y sus sombras, que le permita auto analizar esa ausencia. Para esto recurro por último a una metáfora más, bajo el lema maffesoliano de *la metáfora como herramienta heurística*, tomando el análisis que realiza Jean-Luc Nancy sobre la diferencia entre el espejo y el retrato:

“El espejo muestra un objeto: el objeto de la representación. El cuadro muestra un sujeto: la pintura en acción, en obra... El reflejo (o el doble) no tiene lugar más que *in praesentia*, el retrato es *in absentia*: por esencia, y en todos los sentidos, está expuesto a la ausencia... Esta ausencia nos significa que el cuadro no es semejante sino en la medida en que expone esta ausencia, la cual, a su vez, no es otra cosa que la condición en la que el *sujeto* se relaciona con él mismo y así se semeja”²⁷³

²⁷³ J.L.. Nancy, *La mirada del retrato*. Amorrortu. Buenos Aires. 2006. pp. 44-47

Sin un espejo, no tenemos la capacidad de vernos a nosotros mismos sino sólo a través de los ojos del otro, pero en el caso del autorretrato la clave es la mirada, la mirada de ese autor sujeto-objeto que no puede ver porque sólo puede mirarse, eso es lo que necesita para realizar la pintura, condición *sine qua non*, ahí no hay deslinde posible. Los ojos del autor no tienen otra posibilidad que escudriñarse a sí mismos pero, por lo mismo, no logra penetrarse pues es el observador observado simultáneamente. En esto radica la dificultad, el giro de tuerca, del autorretrato: la capacidad de ver el reflejo del alma en el espejo de la mirada del objeto observado, que es el observador mismo, y tiene que recurrir a un intenso esfuerzo de honestidad para poder encontrarse. De esta manera el artista, con su obra, realiza una profunda arqueología de sí mismo. Sin embargo, el asunto estriba en una paradoja: pareciera ser que es mil veces más fácil que nos hagan un retrato a hacernos un autorretrato nosotros, lo cual es paradójico pues nos deberíamos de conocer mejor que nadie, pero todo radica en cómo nos entendemos y nos interpretamos, pudiera ser como Egon Schiele y su demoledora expresión del entorno introyectado que vivió, o como Remedios Varo y el barómetro emocional que le permitió hallar el sitio que encontró en México.

Quisiera trasladar esta idea a la reflexión metasociológica sobre la condición melancólica de la sociología mexicana: la ventaja de que estuviera melancólica y no sólo nostálgica, es que esto le permitiera realizar el proceso de ebullición sublimatoria que le proveyera del combustible para moverse hacia nuevas perspectivas, que la llevara más allá, *metaforeándola*, con el fin de permitirle seguir con el flujo de la realidad, no mantenerse estancada, o moviéndose de frente pero mirando hacia atrás, como el búho con el que Steven Lukes finaliza el viaje inconcluso del profesor Caritat buscando sin alcanzar a ver las posibilidades que pueden vislumbrarse con nuevos lentes, con espejos o a través del otro en multidisciplinariedad. Hasta que la Sociología pueda librarse de esa actitud entonces podría entrar en el proceso que menciona Kozlarek sobre la propuesta de Bauman y tomar a la Sociología contra la Melancolía.

A manera de Colofón

A manera de reivindicación de la importancia del estudio de los sentimientos —y emociones— y desde un punto de vista multidisciplinario: histórico, estético, social y sociológico. Podemos valorar el trabajo del Dr. Roger Bartra y la utilidad de sus planteamientos. El estudio de un campo que pareciera no pertenecer al ámbito científico, ni siquiera al racional, nos alienta a permitirnos observar de manera diferente los fenómenos humanos intentando un acercamiento más completo y complejo. El tener la posibilidad de romper con cierta rigidez nos da también la opción de regresar a la discusión sobre la melancolía no tanto como “patología”, sino como un temperamento que permite la adaptación y asimilación de la persona a su contexto biográfico e histórico y que posibilitó en el caso de Remedios Varo que sublimara positivamente sus vivencias para entregarnos una gran obra. Esto nos ayuda a acercar nuestra mirada a procesos implicados en la construcción de identidades colectiva.

Desde el esquema de la posmodernidad como complementariedad de estudiosos antro-po-sociólogos como Mafessoli y, en cierta manera, Bauman, el arte se convierte en parte de ese reencantamiento del mundo que Remedios Varo plasmó más nítida, enfática y radicalmente que otros autores surrealistas (Bretón o el propio Péret). En ellos, y tal vez más marcadamente en Luis Aragón, hay una situación dual que les impide llevar el surrealismo a sus últimas consecuencias, mantienen la mente en los sueños pero siguen entendiéndose como vanguardias que tienen un pie en la modernidad ilustrada y otro en la posmodernidad reencantada, sin atreverse a contemporizarse. Remedios Varo vive en la primera parte de su vida esa contradictoria realidad del surrealismo y de la vanguardias de la primera mitad del siglo XX, pero su proceso de maduración la lleva a buscar su propio camino pictórico, a pulir su técnica y construir su retórica. Varo y el surrealismo radical, podrían representar atisbos del agotamiento de la modernidad en el arte, es el punto álgido, la gota que derrama el vaso, preludio de la efervescente década de los 60 ya se está manifestando el futuro social del final de siglo. Los cuarenta como embate, los cincuenta como reflexión melancólica y los sesenta como expresión de la reflexión, y si se considera cíclico este proceso podríamos estar consolidando la recta hacia la rigidez

nuevamente, hacia donde va el arte en la actualidad, el dar un viraje por esos campos podría resultar productivo para percibir la realidad social con el termómetro del arte. Como lo percibe, Bauman en su libro *Sociology and postmodernity*, este autor considera el arte contemporáneo como un paradigma de la posmodernidad. Con ello el arte funcionaría como una de las variables sociales tradicionales –trabajo, estado, etcétera– que sirvan para detectar y comprender los síntomas y procesos de las transformaciones de la modernidad; en México, el arte de la generación de la ruptura, y antes los surrealistas de ruptura, anuncian cambios en la sociedad compleja que mantiene parte de su existencia en lo tradicional, parte en la modernidad y en la posmodernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodore. *Estudios sociológicos I. Obra Completa*. Vol.8, Akal. Madrid. 2004
- Apfeldorfer, Gérard. *Las relaciones duraderas. Amorosas, de amistad y Profesionales*. Paidós. Barcelona.2005
- Bartra, Roger. *El duelo de los ángeles: Locura sublime, tedio y melancolía pensamiento moderno*. Valencia. Pretextos. 2004
- *La jaula de la melancolía*. Grijalbo. México. 1996
- *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de oro*. Anagrama. Barcelona. 2001
- *Anatomía del mexicano*. Ed. Debolsillo. México. 2007
- Bauman, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. FCE. Buenos Aires. 2005
- *Modernidad líquida*. F.C.E. Buenos Aires. 2002
- *La posmodernidad y sus descontentos*. Akal, Madrid, 2001
- *Sociology and postmodernity, The Sociological Review*. Vol. 36, nov. 1988
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza. México. 1989
- Bericat A., Eduardo *La sociología de la emoción y la emoción en la sociología. Revista de Sociología, ISSN 0210-2862, N° 62. 2000*
- Berman, Marshall *Todo lo sólido se desvanece*. S. XXI, México, 1992.
- Blanco, Alberto *Las voces del ver*, CONACULTA, México, 1997.
- Castilla del Pino, Carlos *Teoría de los sentimientos*. Tusquets, Barcelona, 2000.
- Combalía, Victoria *El descrédito de las vanguardias*. Ediciones Blume. Barcelona. 1980
- Chadwick, W. *Women artist and surrealism movement*, Thames & Hudson. Londres. 1991.

- Del Conde, Teresa. *Remedios Varo 1908-1963*. CNCA, Museo de Arte Moderno. México. 1994
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza. Madrid. 1984
- Durand, Gilbert. *Mitos y sociedad. Introducción a la Metodología*. Biblos. Buenos Aires, 2003
- Duvignaud, Jean. *Sociología del arte*. Península. Barcelona. 1969
- Elias, Norbert. *La civilización de los padres y otros ensayos*. Norma. México. 1998
- Elster, Jon. *Sobre las pasiones. Emoción, adicción y conducta humana*. Paidós. Barcelona. 2001
- *El cambio tecnológico. Investigaciones sobre la racionalidad y la Transformación Social*. Gedisa. Barcelona. 1990
- Ferry, Luc. *¿Qué es una vida realizada? Una nueva reflexión sobre una vieja pregunta*. Paidós. Barcelona. 2003.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- Frérot, Christine. *El mercado del arte en México 1950-1976*. INBA/CENIDIAP. México. 1990
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*, Tomo IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1975
- Fuster, Joan. *El descrédito de la realidad*. Ariel. Barcelona. 1975
- Gandler, Stefan. *¿Por qué el Ángel de la Historia mira hacia atrás?*, en Bolívar Echeverría (comp.) *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamín*. UNAM-ERA. México. 2005.
- García G., J.C. et al. *Investigaciones Semióticas IV de la Asociación Española de Semiótica*, "El humor: Sobre lo trivial y lo trascendental", Vol. I, Actas del IV Simposio Internacional en Sevilla, Visor Libros, 1990
- Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Alianza. Madrid. 1997.
- *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra. Madrid. 2000
- Gruen, W. & R. Ovalle. *Catálogo Razonado/Catalogue Raisonné*. ERA. México, 1994.
- Guyau, Jean-Marie. *El arte desde el punto de vista sociológico*. Suma. Buenos Aires. 1943
- Hauser, Arnold. *Fundamentos de la sociología del arte*. Guadarrama. Barcelona. 1982
- Heinich, N. *Lo que el arte aporta a la sociología*. CONACULTA. México. 2001
- Herrera, R. (coord.). *Hacia una nueva Ética*, Kozlarek, O. "Con la sociología en contra de la melancolía: las implicaciones éticas de la sociología de Zygmunt Barman", Siglo XXI editores-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2006.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Tusquets. Barcelona. 2001.
- Ibáñez, Tomás. *El conocimiento de la realidad social*. SENDAI. Barcelona. 1989

- Jung, C.G. (et al) *Espejos del yo*. Cairos. Barcelona. 1994
- Kandinsky, V. *De lo espiritual en el arte*. Letras vivas. México. 1998
- Kaplan, Janet A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Era. Madrid. 1989.
- Klibansky, R. et al. *Saturno y la melancolía. Estudio sobre la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza, Madrid, 2004.
- Lorenzano, César *La estructura psicosocial del arte*. S.XXI, México, 1982.
- Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus*. S.XXI. México. 2004
- *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades modernas*. Paidós. Buenos Aires. 2001
- *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. F.C.E. México. 2004
- *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*. S.XXI. México. 2005
- McLuhan, Marshall *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*
- Morales, Ana María. *Territorios ilimitados*. UAEM-UAM. México. 2003
- Morales, Helí (coord) *Las suplencias del nombre del padre*, Teresa Orvañanos, “El autorretrato en Egon Schiele. Un *sinthome*-una creación”, México, Siglo XXI editores, 1998.
- Nancy, J.L. *La mirada del retrato*. Amorrortu. Buenos Aires. 2006
- Pellion, Frédérick *Melancolía y verdad*. Manatíal. Buenos Aires. 2003
- Pereira Zazo, Oscar “Visiones del desencanto: nostalgia y melancolía en el cine de Fernando Fernán-Gómez y José Luis Garci” en *Revista Espéculo*, N°28, Universidad Complutense, Madrid, 2004
- Pessoa, Fernando *Mensagem*. EMECE, Buenos Aires, 2004
- Puelles Romero, Luis *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, CENDEAC, Murcia, 2005.
- Redfield Jamison, Kay *Marcados con fuego. La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*. FCE. México. 1998
- Ritzer, George. *Teoría sociológica moderna*. McGraw-Hill. México. 2005
----- *Teoría sociológica clásica*. McGraw-Hill. México. 2005
- Rivera, Magnolia. *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*. Siglo XXI. México. 2005
- Scheff . Thomas “Socialization of Emotions. Pride and Shame as Casual Agents”. En Kemper, Th. D. (ed.) *Research Agendas in the Sociology of Emotions*. Albany: State University of New York.
- *Microsociology. Discourse, Emotion, and Social Structure*. Chicago: The University of Chicago Press

- *Catharsis and Healing, Ritual and Drama*. Berkeley: University of California Press
- Simmel, Georg. *Sociología 2. Estudios sobre las formas de socialización*. Alianza. Madrid. 1986
- Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. S.XXI. México. 1993
- Varo, Remedios *Cartas, sueño y otros textos. Introducción y notas de Isabel Castells*. Ed. Era. México. 1997.
- Velasco, Karina. “Ganó amparo el INBA para que 39 pinturas de Remedios Varo sigan como propiedad de la nación”, *La Crónica*, México, D.F, Sabado 02 de Septiembre del 2006.
- Walton, Stuart. *Humanidad. Una historia de las emociones*. Taurus.Madrid. 2005
- Winograd, Benzión. *Depresión: ¿enfermedad o crisis? Una perspectiva psicoanalítica*. Paidós. Buenos Aires. 2005
- CD: “El arte de Remedios Varo” con texto de Peter Engel y comentarios de Walter Gruen, realizado con la Coordinación de Magda González Villareal y la Asesoría de Teresa del Conde, EDITEC, México, 1995.

ANEXO: IMÁGENES

Migración y desarraigo... como el caracol: dejar atrás todo, menos lo que cabe en la alforja del viajero, claves para adaptación o inadaptación...

Profunda sumisión más sentimiento de culpa... poner el pasado atrás, pero cómo poner el pasado atrás, cargando los recuerdos

Fig.1 Ruptura

(1955)

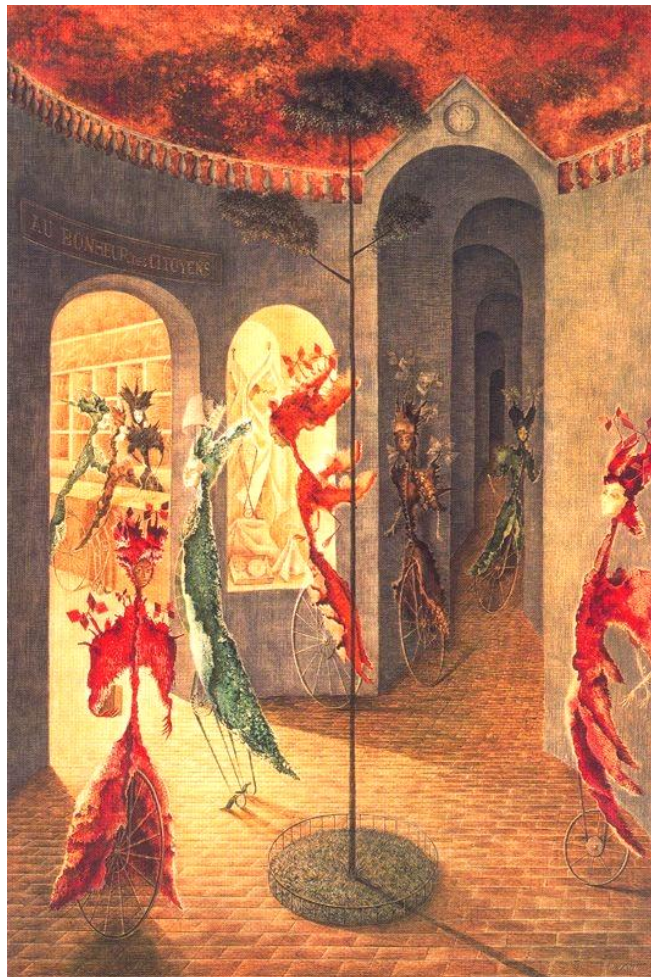


“Criaturas caídas a la peor mecanización, todas las partes de su cuerpo son ya ruedecillas, etc... en la tienda venden las piezas que se deseen adquirir para subsistir. Criaturas de nuestra época, sin ideas propias, mecanizadas y próximas a pasar al estado de insectos, hormigas en particular.”

*Remedios Varo**

La felicidad de las damas, nos dice Gilbert Durand, se encuentra en los grandes almacenes de las sociedades industrializadas que dejan de lado al minorista y al artesano, es una crítica a la sociedad moderna desensibilizada, con los sentidos y sentimientos alienados y canalizados al énfasis del consumo como falsa sublimación que resulta muy eficiente en la manutención y reproducción del sistema que parece no tener más significado que el del consumo.

Fig. 2 *Au bonheur des dames* (1956)



* Los textos de Remedios Varo han sido tomados del material presentado en el CD “El arte de Remedios Varo”, Peter Engel, Trad. Josef Warman, Colaboración de Walter Gruen, MAM-México, coord.. Magda González Villarreal con Asesoría de Teresa del Conde. EDITEC, México, 1995.

Remedios habla de su cuadro *Vagabundo*, considerándolo uno de sus trabajos más logrados, en el describe a un modelo de traje de vagabundo no liberado pues carga consigo una serie de símbolos de su añoranza. La reflexión que nos presenta la autora es muy significativa en tanto que nos remite a la idea de los caracoles que llevan auestas su casa. Tal es el caso del personaje central del cuadro *Ruptura* quien abandona la casa dejando atrás todo, aparentemente. Sin embargo parecer que no logra deshacerse de las miradas inquisitivas que la observan desde las múltiples ventanas, la mujer no se siente libre de su pasado, más que eso se siente angustiada y el detalle de los caracoles nos da la pauta de lo que no sabemos o no podemos dejar atrás para sobrevivir e iniciar nuevos trayectos. Es necesario romper con el círculo vicioso emocional de los recuerdos y conductas que no permiten que percibamos cabalmente el pasado y lo utilicemos para comprender(nos) mejor en el presente.

Fig. 3 *Vagabundo*

(1957)



Fig.3' Detalle de *Ruptura*



“Este es un inquietante caso de mimetismo; esa señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón la carne se ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y pies ya son de madera torneada, los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato que salió a cazar, sufre susto y asombro al regreso cuando ve la transformación”

RemediosVaro*

Fig. 4 *Mimetismo*

(1960)



En el *Sueño 9* Remedios narra: “sentí con horror espantoso algo detrás de mí que más bien *salía de mí misma* y, simultáneamente, comprendí que no era verdad el haber oído ese ruido peligroso arriba, pero que yo había en cierto modo *querido oír* esa amenaza fuera y arriba, pero que *en realidad estaba siempre junto a mí o en mí.*” Comenta Walter Gruen que ese sueño parece tener algo que ver con este cuadro.²⁷⁴

* Tomado del CD “El arte de Remedios Varo”

²⁷⁴ R. Varo, *Cartas, sueños y otros textos*. Introducción y notas de Isabel Castells. ERA. México. 2006

Fig.3 *Visita Inesperada*

(1958)



Este visitante recurrente también representa pesadillas inquietantes y aparece en diferentes cuadros pero representando siempre el mismo tipo de mensaje: miedo, enfermedad, horror...

Fig.6 *Mujer saliendo del psicoanalista* (1960) *



Fig. 7 *La llamada* (1961)

* Fotografías tomada por B. Bengoa, con autorización del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México